Black PANTONE portocaliu

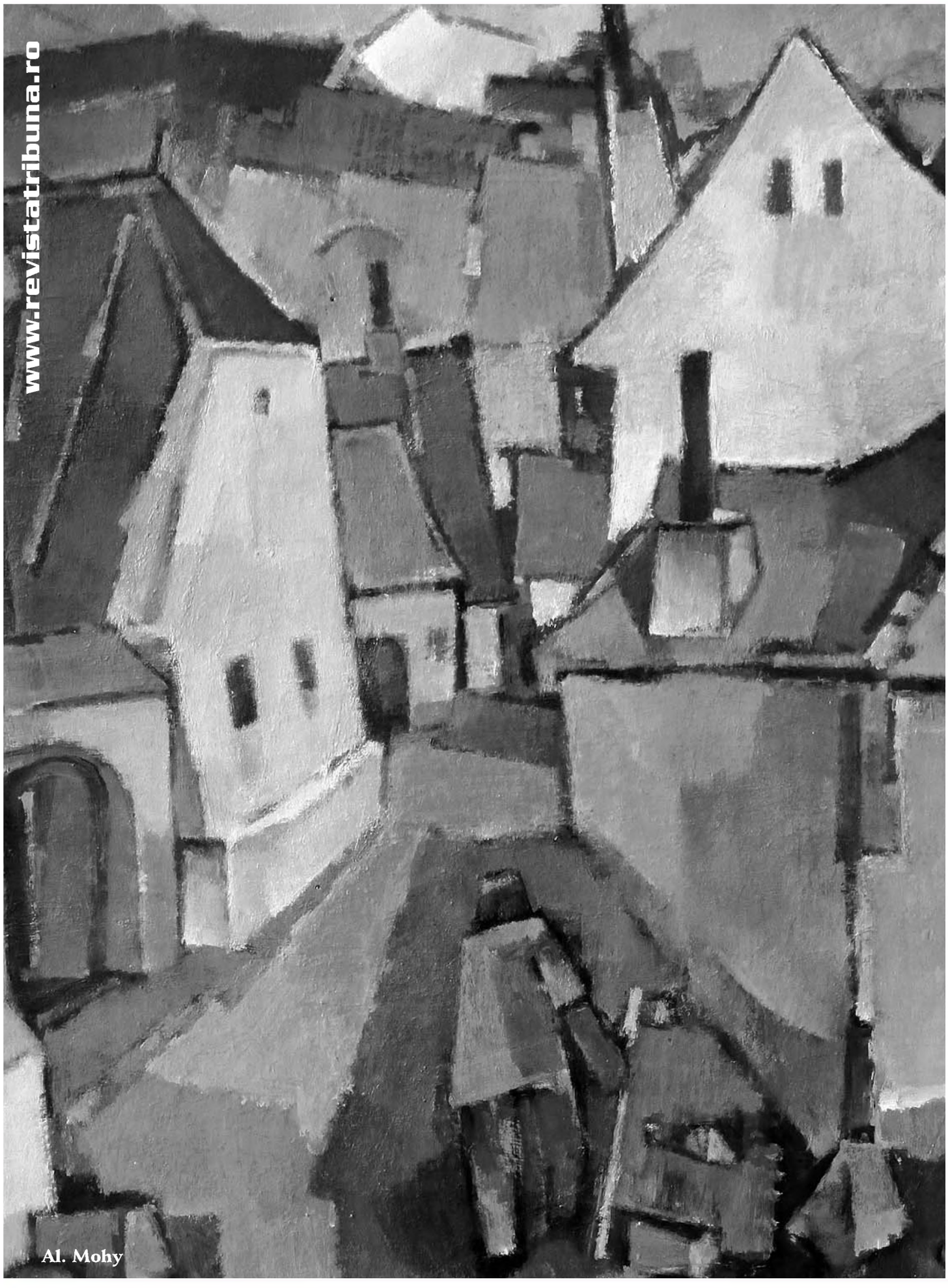
TRIBUNA

208

Județul Cluj

3 lei

Revistă de cultură • serie nouă • anul X • 1-15 mai 2011



Ovidiu Pecican

Cioran înainte de Cioran

Marius Jucan

Multiculturalismul de avarie

Petru Poantă

Victor Eftimiu - o recitire

Poeme de

Ioan Mușlea

Ilustrația numărului: Centrul artistic de la Baia Mare

Black PANTONE violet

TRIBUNA
Director fondator:
Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Diana Adamek
Mihai Bărbulescu
Aurel Codoban
Ion Cristofor
Marius Jucan
Virgil Mihaiu
Ion Mureşan
Mircea Muthu
Ovidiu Pecican
Petru Poantă
Ioan-Aurel Pop
Ion Pop
Ioan Sbârciu
Radu Ţuculescu
Alexandru Vlad

Redacția:
I. Maxim Danciu
(redactor-şef)

Ovidiu Petca
(secretar tehnic de redacție)

Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ştefan Manasia
Oana Pughineanu

Nicolae Sucală-Cuc
Aurica Tothăzan
Marc Maria Georgeta

Tehnoredactare:
Virgil Mleşniță
Ştefan Socaciu

Colaționare şi supervizare:
L. G. Ilea

Redacția şi administrația:
400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

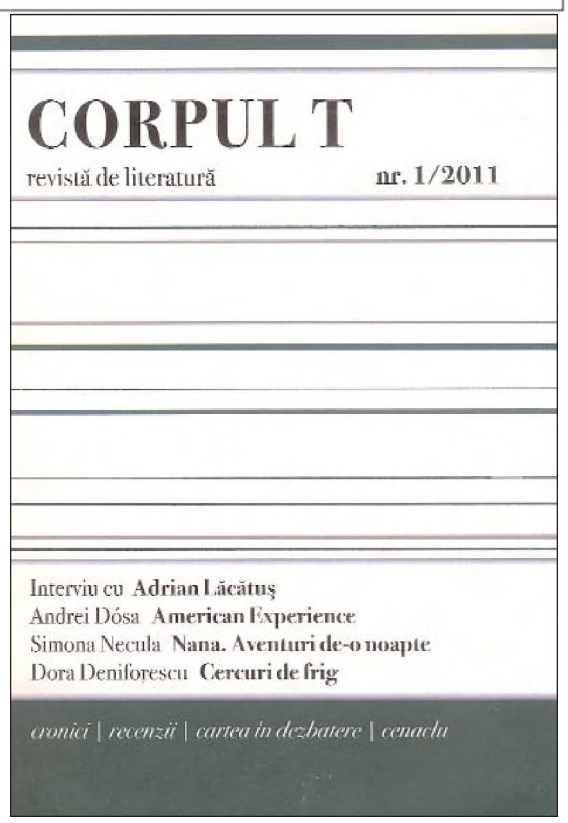
Tel. (0264) 59.14.98
Fax (0264) 59.14.97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www.revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

bour

revista presei culturale

Meciul studenților. La matineu

Ștefan Manasia


CORPUL T
revistă de literatură
nr. 1/2011
Interviu cu Adrian Lăcătuş
Andrei Dósa American Experience
Simona Necula Nana. Aventuri de-o noapte
Dora Deniforescu Cercuri de frig
cronici | recenzii | cartea în dezbatere | cenaclu

•Am prezentat, în numărul 205 al *Tribunei*, noua fizionomie echinoxistă – grafică, literară, conceptuală – sub directoratul lui Rareş Moldovan. Atunci cînd, din indolența universității, revista părea să-şi dea duhul, Consiliul Local Cluj-Napoca a jucat, iată, rolul savantului japonez: pornind de la fragmentul ADN bine păstrat în femur, a clonat & relansat mamutul echinoxist... Între timp a apărut pe piață *Antologia echinox* – numerele 9-12/2010, orgolioasă selecție de poezie, teatru şi proză, secțiune transversală a literaturii române *in progress*. Numele actualilor echinoxişti – poeți sau prozatori – se alătură, firesc, scriitorilor canonici (sau, dacă nu, predispuşi, ca la o afecțiune dermato, la apoteoză & canonizare). Sînt tare curios cum va arăta un număr integral gîndit şi înfăptuit de tinerii clujeni, pe care n-aş vrea să-i apostrofeze vreun Clarkson local, în spirit TopGearist: "What's up, Barbie boy?"

•Conectați acestui moment de relansare a presei studențeşti, Senior editorii Alexandru Muşina şi Andrei Bodiu – magiştri şi poeți prestigioşi – ne propun primul număr al revistei *Corpul T*, editate de Facultatea de Litere a Universității „Transilvania" din Braşov. Articolul de fond semnat de cei doi, intitulat *Ce este „Corpul T"?*, are valoarea unui adevărat manifest: „O revistă nu multilateral dezvoltată, nu glossy, nu o revistă de fițe, ci o revistă literară «quality»" este năzuința noilor paşoptişti, pentru că „E şi normal: de exegeze indigeste şi, cel mai adesea, inutile e capabil aproape orice filolog cît de cît alfabetizat". Tocmai de aceea facultatea braşoveană a introdus, încă din 1992, „cursuri de scriere creatoare, la nivel de licență": poate se mai destupă şi urechile filologilor clujeni pentru că, exceptînd demersurile Ruxandrei Cesereanu, nu cunosc pe nimeni interesat de subiect. Nu de alta dar românească elastică, expresivă, suplă şi nepoluantă (ca o armă albă) ar avea numai de cîştigat. „Iar lista alumnilor noştri care au publicat volume de poezie, proză şi critică literară la edituri din țară şi străinătate e, practic, nesfîrşită" plusează, mai mult comic (*cartoone*sc) decît ridicol, Senior editorii, pentru a reveni la bunul-simț a ceea ce (şi în cazul altor publicații arondate unei facultăți sau universități) va fi, sperăm, lege morală: „[*Corpul T*] nu publică recenzii sau cronici la cărțile profesorilor din facultate, oricît de tineri şi de valoroşi ar fi ei". Excepție par să facă interviurile şi *Corpul T*, nr. 1/2011, îl aduce în prim-plan pe Adrian Lăcătuş, (încă) tînăr comparatist braşovean şi autor al unei excelente teze de doctorat, publicate sub titlul *Modernitatea conservatoare* (2009). N-aş fi bănuit apetența lui Adrian Lăcătuş pentru literatura pentru copii: „Primul text l-am scris la un curs de *creative writing*, cu Alexandru Muşina, pe vremea cînd eram student şi nu m-am gîndit că voi mai scrie texte de genul ăsta. Prima carte de literatură pentru copii tot la îndemnul lui A. M. am finalizat-o şi, de atunci încoace, rămîne o preocupare constantă a mea. Dacă am avut pînă acum vreo înclinație mai aplicată pentru scrisul creativ, ea s-a manifestat în zona literaturii pentru copii. Mi se pare extrem de interesantă şi de importantă această literatură, din mai multe puncte de vedere. În primul rînd, dacă ar fi să privesc din perspectiva cititorilor, există o suprasaturație a pieței literare cu traduceri. Nu există literatură română contemporană pentru copii, interesantă, fascinantă, scrisă într-un limbaj care să nu insulte inteligența copiilor." Aş fi bănuit, însă, pasiunea sa pentru Robert Musil – al cărui interminabil *Om fără însuşiri* este cartea aleasă pentru recluziunea pe o insulă pustie, în acord şi cu „ficțiunea Europei Centrale moderne", „spațiu de conflict, de tensiune intelectuală, psihologică, cu tot felul de autori problematici, negativi în discurs" despre care, cum spuneam, Adrian Lăcătuş a şi scris. Ar merita ilustrată şi extinsă – poate într-un alt interviu sau într-un eseu separat – afirmația că: „am fost uimit adesea de capacitatea unei noi generații de a se instala în pantofii bătrînilor, nici măcar ai taților, ci mai degrabă ai bunicilor, şi, mai mult, de a se simți confortabil în acei pantofi şi de a prelua, odată cu pantofii, vocabularul, problemele, temele, obsesiile. Or ei sînt, pe de o parte, oameni foarte independenți, dezinvolți, oameni ai unui alt timp, dar care preferă să jongleze, să facă ceea ce cred ei că fac mai bine, într-un sistem de referință care, după părerea mea, este mort şi îngropat, sau ar trebui să fie."

Am mai remarcat comentariul dens şi argumentat aplicat de Naomi Ionică antologiei *Poezia antiutopică*, recenziile cu obiect şi subiect (aşa cum azi mi-e dat să citesc tot mai rar), precum şi poemele lui Andrei Dósa din ciclul *American Experience*: jeturi imagistice, paranoide al căror efect ar trebui, cred, mai atent controlat. Carnea poemului are plasticitate iar antrenorii culturali sînt, în Literele braşovene, mereu la post.

Revista este prezentă şi pe net www.corpult.ro şi pe Facebook *Revista Corpul T*. ■

Responsabil de număr: Oana Pughineanu

Black Pantone 253 U

Multiculturalismul de avarie

Marius Jucan

Cu un ton ferm şi într-o reciprocitate alarma(n)tă, trei lideri occidentali au constatat acum câteva luni eşecul multiculturalismului european. Doamna cancelar a Germaniei (paradoxal, tocmai după ce vizitase în România o universitate multiculturală), primul ministrul britanic, preşedintele Franţei, toţi trei au cerut cetăţenilor lor, fără mănuşi, loialitate faţă de stat, fidelitate faţă de cultura naţională, cu alte cuvinte, stupefiantă descoperire în plutirea agitată de recesiune din marea integrării europene: patriotism faţă de ţara comunităţii majoritare! Anunţul surprinză ne sfătuieşte să contemplăm cu calm restaurarea ideii de naţiune şi stat naţional. Cu scuzele de rigoare pentru întârzierea cu care România realizează trecerea spre o altă treaptă a construcţiei europenităţii, înafara stereotipurilor corectitudinii politice, uşor de învăţat, greu de uitat. Căci de la o vreme, şi să tot fie vreo două decenii, multiculturalismul european cedează teren în faţa ofensivei steagurilor naţionale, şi nu doar cu prilejul zilei de 15 martie.

Încă din 1998, Germania lansa termenul *leitkultur*[1], iar odată cu acesta, începea disputa canonic-culturală privind integrarea emigranţilor în cultura majoritară. Ceea ce a dovedit că „patriotismul constituţional", sau „patriotismul" european al longevivului Juergen Habermas, nu a fost decât un gadget intelectual, util istoricilor integrării europene şi comisarilor de resort, cu salarii şi pensii plătite la timp. Pe rând, dar nu neapărat în această ordine, Olanda, Marea Britanie, Franţa, Italia, Danemarca, Austria, Ungaria, au descoperit failibilitatea multiculturalismului sub cadenţa voturilor populiste, iar reimaginarea poporului, vremelnic diluat de globalizare, a reanimat un sentiment socotit a fi fost lăsat în uitare pe targa nostalgiilor benigne: dorul de patrie.

Într-o analiză despre starea multiculturalismului la începutul acestui mileniu, Will Kumlicka observă că după victoria aproape certă a „politicilor de recunoaştere" (Charles Taylor), ideile clasice despre naţiune şi stat se reîntorc.[2] Revizitarea trecutului nu e doar un capriciu trecător al postmodernului. Voci din interiorul partidelor democratice europene consideră că este în interesul unei statalităţi puternice să se reconsidere „integrarea", „coeziunea socială", „valorile comune", respectiv legitimitatea majorităţii etnice în determinarea politicilor sociale şi culturale ale unui stat.[3] Multiculturalismul şi-a pierdut persuasiunea misionară. Recesiunea, migraţia, deziluziile democraţiei manageriale i-au pietrificat elanul. Deşi alte soluţii înafara celor multiculturale nu ar exista pentru a pune mişcare cetăţenia liberal-democratică, crede Kumlicka.[4]

Optimist în privinţa viitorului multicultural, Kumlicka identifică deficienţele multiculturalismului în triada stereotipală a etno-diversităţii, „îmbrăcăminte, bucătărie, muzică"[5], la care practica multiculturalismului s-a fixat preferenţial. Neglijând inegalităţile sociale şi economice, percepţia actuală a multiculturalismului a întârziat instaurarea cetăţeniei multiculturale, scrie Kumlicka, cetăţenie care ar elibera definitiv majoritatea de suspiciunea faţă de minoritate, de percepţia minorităţii ca un fel de „Celălalt veşnic".[6] Între timp, în unele părţi ale Europei, „celălalt" a devenit rezistent majorităţii, dacă nu chiar ostil ei. Într-o tradiţie nu doar europeană, în care minorităţile au fost privite într-o optică dublă, punte de legătură culturală, sau dimpotrivă, coloană a cincea a vecinului, cetăţenia multiculturală pune în fapt, dacă nu a făcut-o deja, o loialitate civică cu două viteze, care se poate eventual autoechipa, după caz, cu un marşarier de forţă pentru regrupări etnice masive.

Kumlicka susţine de-securitizarea relaţiilor etnice, adică transplantarea lor din aria „securităţii" statului în cea a democraţiei, operaţie care împreună cu protecţia drepturilor omului ar garanta înfăptuirea finală a multiculturalităţii globale. Proiecţiile sale sunt argumentate de schimbarea atitudinii faţă de populaţia germană din Europa postbelică, în ţări precum Italia, Danemarca, Belgia, şi a depăşirii dorinţei de invazie din partea ţării-mame ce ar vrea să-şi regăsească fiii. Teza lui Kumlicka, după care consensul asupra valorilor liberal-democratice va determina grupurile etnice majoritare din alte regiuni europene, ori ale lumii, altele decât cele din Tirol, Flandra, Spania, să satisfacă cerinţele minorităţii (dreptul la limbă, autoguvernare, teritoriu, etc.), nu aprofundează premizele culturale ale pactul consensual majoritate-minoritate, ca garanţi de lungă durată, mizând exclusiv pe decizii politic-administrative inevitabil conjuncturale.[7]

Privind înapoi, fără mânie, nepoţii lui Jean Monnet văd, luminaţi de resurgenţa religiosului şi de unele guvernări populiste, că patriarhii Uniunii au eludat complet realitatea stratificării culturii europene, a existenţei ierarhiilor civilizaţionale europene, care au generat şi conservat nivele de putere diferite în actuala şi viitoarea UE. Balsamul discursului cultural european ce reiterează formal relevanţa unică a fiecărei culturi în parte, într-o viziune compartimentată şi muzeală a culturii europene, nu poate să asigure soluţionarea unor poziţii culturale antagonice, cum sunt cele privind integrarea populaţiei rrome. Icarul european deprins să se avânte spre piscuri, în numele Iluminismului, statului de drept, etosului democratic, ecumenismului religios, etc., e vizibil tentat de depresiunile umbroase, până acum rareori survolate ale naţionalismului secesionist. Un motiv în plus pentru a măsura refluxul multiculturalismului european, care revigorează ierarhii cultural-etnice bazate pe un „spectru" cultural à la Herman von Keyserling, sfidând cu aplomb teze precum modernitatea lichidă a lui Zygmunt Bauman, ori cosmopolitanismul „înrădăcinat" a lui Kwame Appiah, cel din îndepărtata Americă.

Spre deosebire de multiculturalismul american, cel european accentuază diferenţele dintre naţiunea gazdă şi emigrantul „musafir", păstrând o linie de demarcaţie clară în Germania, de pildă, între apartenenţa etnică, la popor (*Volk*) şi cetăţenia formală (*Staatsangehörigkeit*).[8] O definiţie elocventă dată multiculturalismului american de Pierre Bourdieu şi Loïc Wacquant spune că acesta „nu este nici concept, nici teorie, ori mişcare socială ori politică [...], ci un discurs-ecran al cărui statut intelectual este un uriaş efect de falsitate şi inversare a obiectelor cunoaşterii (allodoxie), [...] un *newspeak* neoliberal".[9] Europenii privesc cu neîncredere experienţa multiculturalismului american, nedorind să importe „cultura victimei multiculturale".[10] Ei nu doresc să repete evoluţia „de la firul ierbii" a multiculturalismului american, tocmai fiindcă unul din factorii cheie al acestui proces este atitudinea faţă de religie, complet diferită în Europa faţă de Statele Unite.[11] Multiculturalismul american oferă înainte de specificul unei cetăţenii constituţionale ancorat într-un crez, respectat chiar dacă disputat (vezi, discursul de inaugurare al preşedintelui Obama), modelul unor genealogii intelectuale multiple.[12] În timp ce multiculturalismul american are deja un secol, căci un secol se va împlini curând de la apariţia unui eseu remarcabil despre trans-naţionalitate al lui Randolph Bourne, multiculturalismul european este un experiment incipient, afectat neîndoielnic de ascensiunea populismului.

Multiculturalismul va continua mult timp de-acum încolo să-i seducă pe intelectuali, datorită aurei sale dilematice şi perfecţioniste. Maeştri ai teoriei drepturilor, specialişti în augusta pace kantiană, euro-suporteri ai democraţiei liberale, lectori şi bursieri profesionişti, ori doar colecţionari de cărţi, vor reamenaja părţile avariate ale multiculturalismul de azi, ca funcţionari exigenţi ai umanităţii. De cealaltă parte, prins în realismul naturalist al recesiunii, ignoranţei, ori al autoritarismului, poporul va dori să decidă, cu mâna pe inimă, în numele suveranităţii şi a salvării acesteia, dacă locului lui pe pământ îi corespunde o singură identitate culturală. Ori dacă nu i se potrivesc cumva, din când în când, mai multe.

Note:

1 „Regulile coexistenţei în Germania" pentru emigranţi, considerate necesare pentru a preîntimpina formarea societăţii paralele (Parallelgeselschaft), după Friedrich Merz, CDU. Vezi, Patrick Hyder Patterson „A Kinder, Gentler Europe? Islam, Christianity, and the Divergent Multiculturalisms of the New West" în Derek Rubin and Jaap Verheul, (eds.) *American Multiculturalism After 9/11. Transatlantic Perspectives*, Amsterdam University, 2009, p. 152.

2 Will Kumlicka, „The Rise and Fall of Multiculturalism?" în Steven Vertovec and Susanne Wessendorf, *The Multiculturalism Backlash*, London, Routledge, 2010, p. 33

3 Ibid.

4 Ibid. p. 47

5 Ibid. p. 33.

6 Ibid. p. 34.

7 Anne Phillips, *Multiculturalism without Culture*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2007, pp. 14-15.

8 Patrick Hyder Patterson, op. cit., p. 150.

9 Ibid. p. 153.

10 Ibid.

11 Ira Katznelson, „Reflections on Religion, Democracy and the Politics of Good and Evil" în Alan Wolfe and Ira Katznelson (eds.) *Religion and Democracy in the United States. Danger or Opportunity?* Russell Sage Foundation, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2010, p. 413.

12 Derek Rubin and Jaap Verheul, (eds.) op. cit., p. 8.

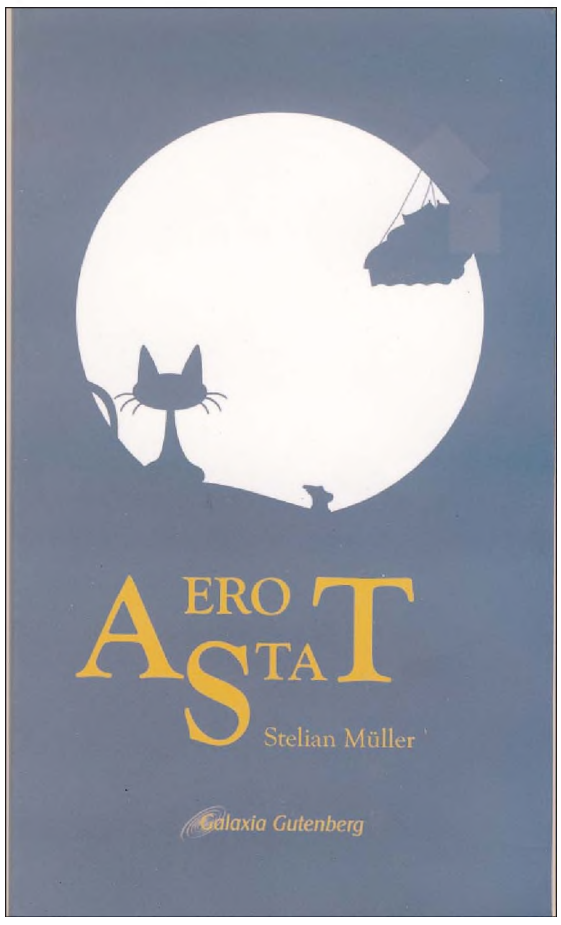
■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

"God is like a child" sau șansa Cărții Despre Nimic

Cosmina Moroșan



Stelian Müller
Aerostat
Târgu-Lăpuș, Editura Galaxia Gutenberg, 2010

"Gândirea suscită indiferență generală. Şi totuşi putem spune că este un exercițiu periculos." (Deleuze)

Apariția 'biografiei trucate' (cum am putea defini, în termeni strict teoretici, volumaşul înscris de către narator regimului de jurnal când, în realitate, orice reflex de înregimentare solidă ne scapă odată intrați în această baie de stupoare şi distanță) semnate *Aerostat* de către Stelian Müller nu vine în prelungirea niciunei linii estetice actuale. Ne-am putea gândi, eventual, la "Caietul dictando" al unui Cristian Popescu – dar am rata „pactul ficțional" –, ne mai vin în minte *De câți oameni e nevoie pentru sfârşitul lumii* a lui Gheorghe Iova sau *Trupul ştie mai mult* eseul lui Gheorghe Crăciun cu care, volumul de față, se întâlneşte minimal, la un nivel formal.

Indiferent unde deschizi *Aerostatul*, ai impresia, în primă instanță, că asişti la explozia unor universuri-cadre ce nu lasă loc stridenței cuantificărilor, interpretărilor. Senzațiile rotunde, clare, nuanțele reactive se notează mereu infinitezimal, cu o anumită distanță față de actul în sine. Am putea afima că toată aceasta intimă parcurgere a lumii nu ar fi avut şansa transcrierii, în afara unei nevoi subversive de derealizare/ tratare a realității de prezența care vorbeşte/ produce sens/ falsifică. Căci, după cum vom vedea, naratorul nu face "nimic", nu există "nimic" de notat despre el, ajungând însă să afirme către final: "Când mor, sper s-apuc să zic "It has been an honour"."

Nu există mediere între protagonişti, având în vedere că mediul în sine e evenimențialul volatil, fără greutate, notabil tocmai datorită acestei paralizante fragilizări la care e supus. Dialogurile eşuează în ironie sau într-o anumită scurtime concluzivă: "Nu-i pot răspunde pentru că nici eu nu ştiu. Ne aprindem fiecare o țigară şi fumăm în tăcere. Mă place, dar în aceste clipe, prezența mea îl stinghereşte. Ar trebui să plec, dar nu am curaj." sau "Suntem la o masă pe terasă, nu departe de noi, o fetiță de vreo şase, şapte ani se joacă, aleargă de colo-colo, țipă la cineva să se joace împreună, îi spun unui prieten Ce mă stresează târfa asta", el mă priveşte întrebător, tac, îmi sting țigara în scrumieră." 'Personajele' se jenează, posibilitatea unui dialog pare implicit anulată, insinuându-se mereu o formă de retractilitate în raport cu ceea ce înseamnă uman: "Sunt în centru, privesc împrejur, Iarăşi noi îmi spun în gând." sau "Un necunoscut se apropie, "You again" îi zic."

Mai aproape de vederea unui mistic (e un univers în a cărui dantelărie se imprimă şi se anulează pe sine prezențele/ momentele, avem de-a face cu: apariția unor entități, efemeride ce primesc nume – ele iau forma unor personaje doar în raport cu borna limită a percepției auctoriale –, cerul, încăperile, anchetarea subtilă a contactului dintre obiecte), naratorul din *Aerostat* pare a evita dinadins construcția unui fir narativ *comme il faut* (pentru că, în fond: "Poate că mai mult decât trecutul său, omul nu poate fi nimic."), evitând astfel înnăbuşirea şansei de a se *uita* pur şi simplu către lume: "Un cunoscut se apropie, trece pe lângă mine, nu-l salut, ştiu că nu mai foloseşte la nimic."

E doar tensiunea unei aglutinări dedate micilor aluviuni emoționale, egale, iată, în viziunea personajului-narator, fluctuațiilor subtile ale naturii. În fond, există o subțire linie de demarcație între ce se întâmplă afară şi ce are loc înăuntru, aceea fiind reprezentată de un filtru minimal senzorial şi emoțional, care asimilează evenimentele fără pretenția atribuirii unui sens, unui vector de judecată. Nu ştim de ce se termină relația cu Valentina (nu există nicio genealogie, atât persoana I cât şi ceilalți actanți – de dimensiunile unor apariții fantomatice –, nu au o istorie; asistăm la un vertij intern aproape brechtian la nivelul ascuțimii observațiilor – crude prin modul în care sunt suspendate: "În bucătărie intră Petra, îi spun: Te-am auzit la amiază. Făceai sex." sau "Mă uit la fată, «Face copii?» întreb, «Face» răspund."), aflăm doar atât: "După mai bine de o lună, m-am întâlnit cu Valentina, mi-a spus că m-a părăsit, m-am gândit că e o veste foarte proastă."

În tandem cu unghiul contemplativ, avem de-a face cu o privire a *celui uimit* în raport cu mecanica simplă a lumii: "În fața mea e un automobil, mă gândesc că merge şi costă bani". El nu se poate sustrage realității, însă se va sustrage din grefarea propriei istorii. E un refuz recurent de a se afirma altceva în afara acestei vederi concrete asupra lucrurilor.

Frecventele notații meteorologice par a potența intenția contragerii afirmațiilor despre ceea-ce-se-întâmplă-unde-nu-se-întâmplă-nimic: "Nu fac nimic. Merg pe stradă, cerul e albastru, pe el luna e o scamă" sau "La masa din față o fată scrie, îi spun în gând «Scrie şi despre mine ceva. Glumesc, ce-ai putea să spui despre mine? Nimic.»". E anonimia fulgurantă din poeziile notații rimbaudiene, de data aceasta – fără incisivitate, e vacuitatea divagațiilor malarmeene, e tranşarea artaudiană şi, mai ales, acrobația gravă a lui Pessoa din *Cartea Neliniştirii* – voci ireductibile, periferice, eminamente în afara literaturii încordate, de *mainstream*.

Da, acel "it has been an honour" îşi are justificarea în interiorul unei lumi ale cărei miraculoase apariții nu pot fi interceptate decât prin vederea naivă, clinică în notațiile sale non-analitice şi, iată cum, în cele din urmă: "mi-am întrebat capul "How God looks like?" şi el a zis "God is like a child"".

■

Nagy Oszkár

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Barometrul de trăiri cotidiene

Claudiu Groza

Stelian Müller e un *personaj* al mediului literar clujean. Consumator genuin de cultură bună, fără complicații şi complexe filologice, el cultivă o prietenie tandru-arțăgoasă cu cei dimprejur, concretizată în replici lapidare, nete, cel mai adesea juste, în care poate sintetiza uneori adevărate discursuri exegetice. Acest fragmentarism ce caracterizează omul se regăseşte, într-o formulă fermecătoare, şi în volumul său de debut, *Aerostat*, o cărțulie succintă, de sub o sută de pagini, care conturează însă un univers extrem-personal cu reverberații general-empatice.

Există în atmosfera *Aerostat*-ului ceva din notația diaristică a lui Radu Petrescu, ceva din cinismul anecdotic şi absurd al gogolienelor *Însemnările unui nebun* şi încă ceva din zgârcitele fragmente ce maschează traume profunde ale unui pitoresc personaj călinescian, doctorul Hergot din *Scrinul negru*. Fireşte, nu vorbesc aici de o filiație stilistică, nici estetică, ci mai degrabă de nişte *înrudiri* de ansamblu narativ, cărora li se adaugă un *pattern* müllerian specific, cu tentă erotică ori sexuală. *Aerostat* poate fi socotit un *manual de petrecere a timpului*, nu neapărat cu bună întrebuințare, o înregistrare a parcursului existențial al unui personaj, în viața căruia contemplația şi observația, metafora şi anecdota, replica acidă şi retractilitatea tulburată joacă acelaşi rol de potențare a stărilor de zi cu zi.

Jurnalul din *Aerostat* are o derulare temporală aleatorie, deşi suntem avertizați că acoperă şapte ani. În rest însă, notațiile pot fi înregistrate în luna cutare, apoi într-o anume zi a săptămânii, iar uneori chiar într-o dată precisă, denotând un soi de neglijență domestic-intimă a însemnărilor, aşa-zis nedestinate accesului public. Succesiunea notelor este şi aceasta surprinzătoare, marcând limpede umorile şi ciclotimiile personajului. Unei consemnări contemplativ-lapidare, precum „În după-amiaza asta, cerul e o pictură prăfuită, uitată într-un colț", urmată de câteva observații oarecare („Patru grade afară, „Acceptabil", mă gândesc"), îi dă contrapunctul o constatare absurd-cinică: „Fata are un cap mare, dacă o să avem un copil împreună, acesta o să aibă un cap gigantic".

Personajul ne apare mereu ca un turist excentric prin propria viață, nesupusă decât regulilor auto-asumate. El poate fi un meteorolog, un Don Juan timid, care se mărgineşte să *adulmece* femeile, obsesiv uneori, sau un mizantrop cu puseuri belicoase.

Universul dublului feminin mi se pare cel mai evident conturat în *Aerostat*, care are şi dimensiunea unui *jurnal de sex* juvenil. Dana, Eva, Smaranda, Valentina, Andreea, Ştefana, Cezara, Ana sunt eroinele pe care personajul le menționează, în varii ipostaze, mai intime sau mai platonice, mereu însă cu o sublimare a situațiilor la care se referă. Alături de acestea, apar fete neutre, zărite pe stradă ori aiurea, față de care naratorul îşi permite câte o tresărire lubrică: „Înainte să plec, o fată într-o fustă scurtă s-a apropiat de Dana şi s-a lăsat pe vine pentru a-i arăta nişte fotografii. M-am uitat între picioarele ei".

Altfel, personajul are o existență viageră. Îl dor dinții, bea cafea, doarme, se plimbă cu autobuzul, scrie despre pisica sa şi despre „şoarecele de Guineea", îşi evită cunoscuții pentru a nu le „perturba trecutul" (o însemnare cu alură clişeic-aforistică, dar cu o anume încărcătură în context: „Poate că mai mult decât trecutul său, omul nu poate fi nimic"), are replici descumpănitoare prin spontaneitate („„Filosoful meu preferat e Derrida. Al tău?", „Rammstein", bâlbâi eu") ori cultivă paradoxul blazat – „Îi ştiu trupul, l-am văzut şi la alte femei" –, iar registrul stărilor sale, fişa clinică a cotidianului se alcătuieşte din astfel de însemnări cu aparență în general gratuit-nesemnificativă.

Letiția Muntean

Epilogul cărții, cu cele două „ciorne" la *„Scrisoare către tata"* schimbă în mod semnificativ dimensiunea narativă. Sunt aceleaşi notații fragmentare, dar încărcate acum de o atmosferă umbroasă, elegiacă, culpabilă, de o maturitate tulburătoare, un fel de lepădare de pielea adolescenței şi intrare în viața dură. Iată doar două note, prima şi ultima din cea dintâi ciornă, scrise ca nişte versete de evanghelie personală: „Bunica mea a zis: „Taică-tău e în spital. Are cancer" şi eu am stat şi m-am întrebat „Să mă duc să-l văd?" şi capul a zis „Nu te du. Nu te du pentru că lângă un muribund e adevărul şi el are armură şi săbii de oțel, cum ai să-i faci față?""; „O să vin la tine la mormânt dar nu încă. Ştiu că acolo Dumnezeu îmi va arăta cine suntem şi nu voi suporta...".

Şi totuşi, *Aerostat* e o carte fermecătoare, care nu trebuie neapărat citită dintr-o suflare, dar poate fi deschisă la orice pagină şi parcursă aleatoriu, după propriile umori ale cititorului. În ce rezidă atmosfera sa cuceritoare? În doza de empatie pe care o comunică, în libertatea celui care o citeşte de a se regăsi, de a se oglindi în notația succintă care permite prelungirea şi rememorarea propriilor tale stări, contemplații şi traume interioare, în *lipsa de constrângere* pe care developarea epică o transmite. E o carte fără miză, e o demonstrație pură de histrionism, dar şi de sinceritate. A personajului, a autorului? N-o să ştim niciodată, dar asta nici nu contează. *Aerostat* e primul debut remarcabil al lui 2011, fără îndoială, iar în frazele sale se ascund cei şapte ani de *pierderi* din viața fiecăruia dintre noi.

■

Hollósy Simon

Black Pantone 253 U

Când oamenii obosesc

Octavian Soviany

Poemele lui Andrei Bodiu (*Oameni obosiți*, Editura Paralela 45, 2008) fac o radiografie lucidă, în registru minimalist, a lumii contemporane, înfățișând, în decupaje voit banale, mici scene din viața unei umanități care pare să-şi fi epuizat toate rezervele de vitalitate şi peste care pluteşte amenințarea unei apocalipse ce nu mai are nimic din grandoarea catastrofelor cosmice, anunțându-se la fel de ternă ca şi o săptămână de lucru: „<<Mâine e sfârşitul lumii>>/ zice tânăra asistentă sigură pe ea trage un gât/ de apă.// încăperea e rece neagră./ E de nepătruns. Mâini dibace au aruncat/ Acolo/ drapele de întuneric.// <<Mâine totul e gata>>/ zice juna// Mâini dibace au/ Pus drapelele de/ Întuneric pe ultimul/ Ochi de geam.// <<Mâine va fi sfârşitul lumii>> zice/ tânăra asistentă. Îşi decupează/ precis o pastilă de Orbit/ fără zahăr/ Dă la o parte perdelele/ negre se uită afară/ terenul de la Hidro e gol babele vorbesc pe o bancă/ un copil se răzbună pe o minge" (*Sfârşitul lumii*).

Această lume secătuită de energii este una a dependenței de tehnologic, a maşinăriilor şi mecanismelor, care, asemenea unor proteze, s-au substituit organului viu, a depozitelor de obiecte care alcătuiesc un soi de muzeu al deşertăciunii: „Aparate pentru demonstrarea experienței lui Toricelli şi/ a legii lui Boyle-Mariotte barometru şi manometru metalic Bourdon/ două perechi de emisfere de Magdeburg tuburi Newton/ vasul lui Tantal căldarea lui Papin maşina electrică Holtz/ butelie de Leyda telegraf Morse telefon Bell colecție de planşe după Gervaise/ fosile tablouri cu sfinxul şi piramidele templul Luxor insula Phylae /mormântul lui Cyrus templul Minervei de la Egina/ Acropola Atenei Forumul din Roma Calea Appia Sfânta Sofia din Constantinopol/ Moscheea din Cordoba curtea leilor din Alhambra/ portic prăjini de suit inele paralelegreutăți frânghii// frânghia moale şi caldă ruptă sub greutatea/ elevului Bacovia" (*Aproape remis al lui Andrei Bodiu după o notă de Constantin Călin*). La fel de eterogen ca aceste colecții perfect inutile de lucruri este şi „cartierul" care, asemenea mahalalei caragialiene, e un amestec confuz de urbanism şi „barbarie" balcanică, unde se produc din senin acte gratuite de violență ce se înscriu perfect în scenariul vieții de zi cu zi („copiii joacă fotbal cu o cioară rănită") sau îşi fac apariția spectrele vacilor eseniene, ale căror coarne amenință parcă terasele blocurilor: „Urc treptele/ Pân' la cantina din vârful/ dealului/trec trei// vaci bălțate sar/ sârmele şi-şi izbesc coarnele de bloc sar/ scântei// O femeie întinde rufe nu/ se satură să le privească aşteaptă// Poate ca una să-i ia plapuma în coarne/ să ningă intens/ triumfător de data asta cobor// scările mica ciocolată/ de la desert se-ncălzeşte/ sub palmă până se topeşte" (*Tristele IV.*). „Realul" din panoramele urbane ale poetului braşovean capătă astfel aspectul unei uriaşe butaforii, se prezintă ca un amestec halucinant de detaliu autenticist şi apariții pline de stranietate care-i evidențiază lipsa de consistență, astfel încât peisajul citadin se poate uşor converti în secvență onirică, pagină de ficțiune sau scenă de teatru: „Metroul din Bucureşti e/ Ca-n nuvelele lui Mircea Eliade// Un spațiu fără indicatoare/ Fără hărți unde vocea/ Mecanicului se aude slab/ Exact când se închid uşile cu// vagoane care se leagănă/ Precum firul de păianjen pe care/ s-au aşezat atâți şi/ Atâți elefanți.// Metroul din Bucureşti nu/ Seamănă cu cel din/ Budapesta Viena Paris sau Madrid// Ca-n *La Țigănci* aici/ Urci undeva/ Cobori undeva eşti/ Acelaşi om/ Neschimbat uluitor/ De tânăr" (*Metroul din Bucureşti I*). Căci lucrurile, care pot să apară uneori mult mai concrete şi mai „reale" decât subiectul uman, sunt antrenate, în poemele lui Bodiu, într-un soi de fugă spre zero, în timp ce spațiul manifestă tendința de a se vida aproape instantaneu, astfel că teama de gol devine acum o temă poetică: „Obiectele au început să/ se ascundă// agenda am găsit-o a doua zi la/ registratură mersul trenurilor cu prima/pagină ruptă de Tudor/ a doua zi telecomanda/ televizorului seara târziu într-un sertar// S-au ascuns, m-au păcălit m-am gândit intens la ele cu drag./ Cu disperare" (*Parfum de romanță*). „Fuga" lucrurilor reprezintă, de altfel, echivalentul perfect al „oboselii" care extrage din fibra umană ultimele resurse de energie, astfel încât umanitatea pe care o evocă aceste poeme este una bătrână sau îmbătrânită, a cărei viață de zi cu zi se reduce la o succesiune de automatisme verbale sau comportamentale: „Nu e/ Baba care ține ritmul/ Cu acordeonul. Nici/ Bărbatul care cântă la vioară sunt// Doi bătrâni care plusează/ Cu eroismul de pe vremea lui/ Ceaşcă.// Dom'le eu stau de la/ 4 aici". „Dom'le eu stau/ de la 11"// S-au făcut listele./ S-au stricat listele,/ Coada e/ Undeva pe o scară de/ Lemn la un ghişeu/ Care se deschide după 9.// Ei stau la coadă/ Cu eroismul lor de/ Nezdruncinat// Vor birui şi/ vor povesti" (*Vor povesti*).

Sentimentul precoce al îmbătrânirii se asociază cu pierderea gustului pentru manifestările juvenile de vitalitate, cu instaurarea rutinei, a mişcărilor perfect automatizate şi, nu în ultimul rând, cu invocarea „paradisului casnic" care capătă aspectul cochiliei securizante: „Aş fi zis că nu e nimic/ Mai bun ca vacanțele alea la 2 mai sau la/ Vamă cu oprea dobrescu matei sau/ secaşiu/ când alergam toți cam după aceleaşi fete/ gagici de pe tot cuprinsul țării.// Acum îmi place Crăciunul în familie/ Ador să nu fiu deranjat/ Iar lungile intensele tăceri fac atâtea parale/ Cât certurile noastre din uşa cortului/ Portocaliu parcă" (*9 12 2006*). Umanitatea devitalizată din volumul lui Andrei Bodiu se va identifica astfel cu o „clasă de mijloc" ternă şi prozaică, ai cărei reprezentanți au adeseori fizionomia „manipulatorului de hârtii" strivit de povara dosarelor uriaşe care proliferează parcă la nesfârşit, cu o societate de „birocrați" din care poezia a fost exclusă pentru totdeauna: „Dacă-i priveşti de aici/ cei 27 seamănă foarte tare poartă/ cravate roşii după moda americană şi majoritatea calificată/ poartă ochelari.// Cum stai îi/ poți vedea pe toți chiar/ dacă sunt adânciți/ în hârtii şi scriu scriu/ scriu nu/ termină niciodată de scris// când nu mai e loc pe birouri/ dau drumul hârtiilor şi hârtiile// aterizează suav pe pământ./ Toate conțin procedee măsuri toate/ Sunt ghiduri care-ți perfecționează viața" (*Locuitorii Europei Unite II*).

În consecință, *Oameni obosiți* ni se va înfățişa în cele din urmă ca o cronică a existenței mijlocii, din care lipsesc e adevărat accentele mizerabiliste, dar lipseşte, de asemenea, orice accent sublim şi orice urmă de idealism. O asemenea existență redusă la rutina micilor gesturi de zi cu zi nu poate să genereze decât o stare de epuizare ontologică pe care poetul o transpune în texte pline de sobrietate, constatative şi prozaizante, căci singura formă de poezie posibilă în această lume a oboselii cronicizate nu este, nu poate fi, decât antipoezia. Renunțând la gesturile patetice sau pline de truculență, evitând spectaculosul, recurgând uneori la mijloacele ironiei sau farsei absurde, Andrei Bodiu reuşeşte, în felul acesta, să fie aproape de fiecare dată convingător, dându-i eposului cotidian cultivat de grupul de la Braşov certe accente particulare. ■

Un poet este un univers ascuns într-un om

I. D. Bălan

Întâlnirea cu un poet talentat necunoscut ție, înseamnă întâlnirea cu o lume, căci vorba lui Victor Hugo "un poète c'est un monde enfermé dans un homme". Fireşte, nu vorbim de lumea geografică, ci de una socială, psihologică.

Întâlnirea cu poetul Flaviu George Predescu din volumele: *Răsfoindu-mi adolescența, Aurul n-are trecere-n rai, Despre cer, iubire şi rouă, Moartea prematură a unei veri,* reeditate într-o bună măsură, în anul 2011 la Editura SHIK, mi-a descoperit un poet autentic şi în poezia lui o lume văzută cu ochii generației tinere de azi, o lume reală, reflectată în sufletul unui poet care-şi caută cu plăcută simplitate cântecul, îşi mărturiseşte direct, ca după un miraculos dicton eposul, dragostea de frumos, de locurile şi oamenii de la noi şi de aiurea, cum reiese din poezia de notație: "Tamisa demnă şi rece,/ Tamisa aburindă şi tăcută/ Străbate lunca umbrită de Christ Church. [...] Librăria Borders,/ Cu mesele dintre rafturi,/ Cu gustul de cafea şi litere,/ Four Candels cu câteva amintiri,/ Unele clare, altele ca prin ceață/ Trinity College cu soarele zgârcit, O după-amiază/ Cu miros de cerneală/ Şi de idei..." (*Oxford*); "Dumnezeu îi iubeşte atât de mult pe oameni/ Încât îngâmfarea se plăteşte repede/ Şi cu urmări de ținut minte/ Tocmai de aceea orice pedeapsă venită/ De la capătul celălalt,/ La timpul potrivit,/ Ar trebui apreciată." (*Dragoste de oameni*); "Soarele roşiatic mă ademeneşte/ Mai mult ca niciodată./ Cine îmi garantează că voi mai prinde/ Un astfel de apus?" (*Apus la Rădeşti*). La Trafalgar Square, unde văzând o foarte tânără strănepoată a lui Napoleon călărind bucuroasă unul din leii monumentului închinat amiralului Nelson, învingătorul flotei franceze, poetul surprinde esența momentului: pacea.

Peste tot, autorul impunând o notă de originalitate în abordare - pare călător nu numai cu paşii, ci şi cu un colț de gând şi de suflet, care descoperă în adâncul contextului geografic o poveste de iubire, o dramă, o amintire sugestivă, ceea ce îl deosebeşte fericit de simplii autori de pasteluri sau evocatori - povestitori. M-am referit aici la poezia din volumul *Aurul n-are trecere-n rai* cu intenția de a evidenția frumusețea şi profunzimile pe care le asemănăm cu

(Continuare în pagina 12)

Black Pantone 253 U

Constanța Buzea și cărțile vârstelor fragede

Irina Petraș

Constanța Buzea

Editura ASCR din Cluj-Napoca (înființată de Asociația de Științe Cognitive din România) a avut ideea extraordinară de a reedita „cărticelele" din anii '70 ale Constanței Buzea. De a readuce, așadar, în atenția cititorilor de azi cărți de altădată care nu și-au pierdut deloc farmecul și prospețimea. Exact ca în urmă cu patru decenii, ele pot fi gustate cu egală încântare de copii, părinți și bunici. Editate acum într-o serie, cele cinci cărticele pentru copii între 2 și 6 ani au șansa unei prezentări grafice de excepție. Maria Brudașcă secondează textele Constanței Buzea cu o foarte fină ureche muzicală, aș zice, știind să bată cadența după melodia schimbătoare, jucăușă, ingenioasă și deloc monotonă a poveștilor, poeziilor, jocurilor de cuvinte din pagină. Mai mult, ele își păstrează, ca și textele, care spun mereu mai mult decât par să spună la prima vedere, deschiderea. Sunt libere, incitante și acceptă oricâte intervenții ale unui creion colorat pus pe șotii.

Desigur, principalul atu al cărților este că avem de-a face cu una dintre vocile cele mai puternice și mai nuanțate ale poeziei șaizeciste, ale literaturii române contemporane. Poezia Constanței Buzea are semnalmentele generației: „fac parte dintr-o generație care a îmbătrânit, / dar nu s-a maturizat niciodată", fără a-și pune în primejdie originalitatea. Ea (mai) crede în rostirea frumoasă și profundă, în incantație și (cu)tremur al ființei, în așteptarea înfrigurată a marilor semne de tradus pe înțelesul lumii. Poemele sale se rotunjesc cu răbdare, cu umilință senină, cu o rară capacitate de a popula pustiuri și de a construi interior *locuri* pentru oficierea adevărurilor viitoare, abia deslușite în singurătatea plină a versului. Frumoase planările în rotiri largi deasupra „locurilor fantomatice" ale copilăriei din cărțile mai noi ale poetei. În ceasul nedeslușit al re-lecturii de sine, poemele închipuie/restaurează trecutul în delicate crochiuri: „O blândețe somnoroasă emană din fotografiile/ puține câte s-au păstrat"; „Era un cireș lângă gard. Cu albinele lui,/ cu buna lui mireasmă. Cu cleiul lui ca uleiul..." Poeta nu încearcă să spele „geamul" cețos al cunoașterii *aici*-ului nostru – mereu și destinal incomplete –, ci îl înlocuiește cu un complicat și surprinzător (uimirea e condiție obligatorie!) vitraliu. Gest în care vraja și conflictul nu se exclud.

În prefața la cărticelele vârstelor fragede, observam că autoarea știe – dintr-o dublă intuiție, de poetă și de mamă – că universul există în măsura în care limba dă nume la ceea ce simțurile tale percep confuz. Că natura este decupată după liniile trasate de limba maternă (vezi studiile unor Edward Sapir și Benjamin Lee Whorf). Copilul deschide ochii într-o lume *deja organizată* de limba comunității și deprinde, odată cu ea, și această organizare. Când *gândirea* în sensul de „orientare în lume" întâlnește vorbirea, copilul descoperă că orice lucru are un nume, fie el și inventat ad-hoc. Numind, schițăm un pas înspre realitate. A vorbi înseamnă a trăi, a fi viu, în mișcare, *în progres* – adică, *neterminat*, dar cu toate valențele desăvârșirii în acțiune.

Într-un scenariu despre nașterea limbilor, Constantin Noica vede ivirea acestora nu doar în comunitatea familiei, ci prin copii. Omul matur al începuturilor trebuie să fi fost atât de prins de cerințele practice ale supraviețuirii, încât nu-i mai rămânea răgaz pentru „vis liber, joc, exerciții în posibil". Copilul, în schimb, deocamdată dezlegat de îndatoriri practice, se joacă și „teoretizează". Chiar și cea dintâi gângureală, fără sens și fără „realitate", ar putea fi experimentarea glăsuirilor posibile, a ritmurilor și melodiilor dinăuntrul rostirii. Copilul – adică spiritul liber – dă nume, cere nume, identifică lucrurile denumite, le compară. O vreme, se joacă neîngrădit cu șirul de nominative. De îndată ce descoperă nuanțele care le deosebesc pe cele de același fel, începe jocul complicat al relațiilor și întrețeserilor dintre cuvinte. La început, acestea sunt noi și captivante. Cu timpul, pe măsură ce se îndreaptă spre maturitate, copilul cade din aparent banala și nedreptățita morfologie în sintaxa tot mai încâlcită a relațiilor practice. Psihologii au observat că pentru un copil de 2-3 ani o știre precum „Ioana deschide ușa" își păstrează senzaționalul, atracția, vraja. După 5 ani, copilul, deja atins de blazare față în față cu lumea, are nevoie de condimente tari care să-i redeschidă interesul pentru ceea ce se întâmplă ori se poate întâmpla – vrea balauri, zâne, minuni. Un episod fabulos înainte de a păși pe linia dreaptă și monotonă a vieții practice.

Ei bine, Constanța Buzea știe toate aceste lucruri, iar *pașii* cărticelelor sale au logică și perspectivă. Să spun într-o paranteză că, în spațiul literar românesc, liricii feminine îi este străină situarea într-o zonă a feminității marginalizate, secundare, cu teme specifice impuse de prejudecăți sociale. Inteligentă, dar având acces la visceralitate, lucidă, dar fiindu-i la îndemână vagul, nuanța, clarobscurul, puternică, dar jucându-și cu oarecare perfidie și profit fragilitatea, Poeta administrează disponibilități uriașe. Maternitatea, darul procreator – privilegiu absolut și inegalabil – este starea ei de normalitate (la care recurge într-un răspăr bine calculat, sfidător oarecum), rareori utilizată ca temă predilectă. Ea, maternitatea, nu ține locul creației, ci i se alătură adâncind sensuri și responsabilități. Feminitatea, înțeleasă ca vibrare personaliza(n)tă la absență, la carență, la neîmplinire, e datul fundamental al marilor poeți, bărbați ori femei; ea ține de înzestrări spirituale și de sensibilitate. Condiția feminină nu înseamnă dulcegărie, sentimental, superficialitate, ci sinceritate a destăinuirii, senzualitate, forță a inciziilor lirice, eleganță a expresiei, voluptate polifonică a peisajelor psihice, toate slujind tendinței umane a exprimării de sine.

Pariul din *Cărticele* e câștigat și grație unei implicări multiple. O tânără poetă, deja afirmată, este tânără mamă a doi copii. Din *întâlnirea* lor se ivesc situații excelent exploatate. Răspunderea față de cuvintele propriei poezii e pusă la încercare prin confruntarea cu răspunderea pentru copilul care deprinde el însuși cunoașterea prin cuvinte. Mama îi este ocrotitoare, limbă maternă, lume, dar și partener în aventura uimitoare a confruntării cu lucruri și vorbe de tot soiul. Perspectivele sunt mereu multiple și gata să exerseze unghiuri de vedere inedite. În carte vorbește mama, dar și fetița/băiețelul, intervin bunicii, dar și animălуțe vorbitoare, un deget, scara, ploaia ori un pahar cu lapte. Toți și toate con-lucrează (sub bagheta discretă a poetei) la desenarea Lumii diverse și miraculoase a copilăriei și își împrumută generos și dezinvolt atitudini, fantezie, visuri, glume, așa încât portretul final să fie de mai multe ori „adevărat".

Iată argumentul care deschide *Cărticică de doi ani*: „În doi ani, un copil nu poate învăța prea multe cuvinte [...], dar în doi ani ochii tăi au văzut o mare parte din lucrurile care stau pe pământ". Ce nu se poate spune, se poate desena, cu creioane și fără gumă, căci lumea e exact așa cum o desenează copilul, ea îi acceptă calm interpretările stângace. *Cărticică de trei ani* știe deja ce înseamnă să ai un nume al tău și mai știe o mulțime de cuvinte noi pe care, deocamdată, le stâlcește, le pelticește, luând-o mereu de la început, în veritabile vocalize verbale, gata să escaladeze prin poezioare jucăușe chiar și teribilul **rrr**. Cartea e plină de animălуțe de tot felul, numai bune de descris, în seama lor, viul. *Cărticică de patru ani* face un pas mai departe în stăpânirea lumii din preajmă. Ea își îngăduie combinări năstrușnice, a învățat reguli de bună purtare și le transmite cu autoritate și hohot de râs faunei mișunând în orice carte pentru prichindei. Veverița va folosi batista, elefănțelul face baie și știe că orice îndepărtare de părinți e plină de primejdii. Jocul cunoașterii funcționează perfect dacă adultul se mai știe copilări cu umor și inteligență: „Mamă, dacă vrei să fii/ Răspupată de copii,/ Trebuie să ai un pic/ Inimioară de pitic." În *Cărticică de cinci ani*, lumea se organizează deja în mici comunități, familia își dezvăluie ierarhiile și rostul, orașul e un teritoriu fabulos de cucerit cu tact și disciplină, micul organism comunitar are legi de respectat, rolul fiecăruia e bine stabilit. Poveștile devin aventuri, cu balene și harpoane, cu răsturnări de situații, fabulosul se prelinge din călimară și umple dezinvolt pagina. În fine, *Cărticică de șase ani* e gata să se despartă de prima copilărie: „Când am fost copil, cândva,/ Când am fost nu-i prea de mult,/ Îmi plăcea, o, ce-mi plăcea,/ Să tac mâlc și să ascult.// Eu eram cum e pământul/ care-așteaptă ploi-cuvinte,/ Eu eram pământ cuminte,/ Care vrea cuvinte-ploi..." Acum începe vremea basmelor, a proverbelor, a zicătorilor, a jocurilor de cuvinte dezlănțuite cu libertatea celui care știe deja să le stăpânească. Copilul, câmp mănos sub cuvinte-ploi, își locuiește limba în starea de veghe întreținută de poezie, de literatură.

Pașii celor șase ani de-acasă sunt o cale cum nu se poate mai potrivită de ajuns cu bine la școală. Constanța Buzea va fi, din nou, excelent însoțitor al prichindeilor și sfătuitor discret al părinților/educatorilor cu inimioare de pitic. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Personalitatea scriitorului

Ion Vlad

Ileana Mălăncioiu este, pentru autorul acestor însemnări, o personalitate în accepția cea mai riguroasă şi mai pretențioasă a cuvîntului. Ea este prin excelență autoarea unor volume de poezii, cunoscute şi comentate de exegeții poeticii lirismului, dar şi un om de cultură, un intelectual deschis spre valorile gîndirii filosofice şi spre fizionomia societății contemporane. Reflecțiile despre poezie, numeroase şi – de reținut – consecvente prin substanța lirismului (motive, sublimare şi tensiune a ideii; expresie directă şi reînnoită prin sonurile ce tind spre transcendență) ne îngăduie să refacem o poetică legitimată prin Cuvîntul scris.

În acelaşi timp, Ileana Mălăncioiu îşi consolidează „singurătatea" existențială prin participarea la evenimentele acestui timp, nu fără a invoca trecutul formației sale şi al limitărilor ideologice şi sociale. De altminteri, biografia scriitorului include firesc, organic şi fără patetisme oricum suspectabile la orice scriitor, datele unei vieți implicate în *istoria* acestor decenii. Se pronunță asupra faptelor, oamenilor şi realităților; polemizează, admiră, clamează şi continuă, consecvent şi luminată de o etică a culturii şi a formației necontrafăcute, să comunice spre cititori.

*

Retrăind în *Exerciții de admirație* întîlnirile cu Samuel Beckett, Emil Cioran ținea să afirme: „Cu scriitorii care n-au nimic de spus, care nu au o lume a lor, nu se vorbeşte decît despre literatură" (*Beckett*, în *Exercices d'admiration*, Gallimard, 1986, p. 103). Ileana Mălăncioiu trăieşte pasionat şi lucid totodată: evenimente, raporturi umane, modele de demnitate, dezertări de la sensurile morale ale carierei literelor şi, în general, ale vieții contemporane. De aici şi frecventa ei participare în presa culturală, numărul mare de interviuri acordate şi, totodată, de aici şi posibilitatea de a reafirma ideea că ne aflăm, indeniabil, în fața unei personalități plurivalente. Istoria literară românească depune mărturie, elocventă şi prin continuitatea ei, în cauza scriitorilor angajați adesea total în dezbaterea unor procese şi fenomene din viața socială, politică şi culturală. De la Mihai Eminescu şi I. L. Caragiale, o întreagă generație e prezentă în publicistică în mod strălucit; „tabletele" argheziene, articolele extrem de severe şi de intransigente ale lui Ion Vinea; rubricile lui Cezar Petrescu şi Camil Petrescu, inteligența lui Mihail Sebastian reamintesc cititorului de azi că e vorba de *articol*, de *pamflet* sau de intervenții defel comode pentru guvernanți, oameni politici, indivizi cu o identitate obscură, afacerişti, fenomene de cameleonism şi oportunism, retorica fadă şi zgomotoasă etc.

Recentul volum, *Exerciții de supraviețuire* (Polirom, 2010), continuă, în parte doar, volumele *Călătorie spre mine însămi*, *A vorbi într-un pustiu* şi *Recursul la memorie* (Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache). Precizez că nu e vorba neapărat de gazetarul implicat constant, cu dreptul la replică şi cu verbul totdeauna ironic, tăios, incomod; Ileana Mălăncioiu intervine, comentează, se disociază sau aderă în virtutea codului etic ineluctabil al unui om consecvent cu sine însuşi şi cu „Legea morală" (vezi în *Orizontul lecturii*, 2007, p. 37-52). Altminteri, ea se pronunță, preeminent, asupra poeziei şi a creației, în general, identificându-se cu poeți şi prozatori autentici, confirmând valoarea verbului critic al unor autentici profesionişti ai actului critic. „Scrisul într-o gazetă – observă Ileana Mălăncioiu – are rost, cu condiția să aibă ceva de spus şi *să nu trişeze*" (s.n.I.V.).

Verbul e totdeauna ales ca să exprime fără echivoc un punct de vedere tranşant şi fără ezitări suspectabile; refuzul *tabu*-urilor şi *participarea* (act, cred, esențial pentru angajare întemeiată pe logica faptelor, pe consecvența opiniilor şi pe examenul sever al faptelor) sunt atribuite unui publicist greu de evitat sau de eludat în dezbateri unde denunțarea oportunismului este unul dintre motive. Iată un exemplu, transcriind din aserțiunile Ilenei Mălăncioiu: „... dacă Noica şi Marin Preda ar fi trăit, n-ar fi îndrăznit te miri cine care nu a făcut nimic nici înainte, nici după evenimentele din decembrie să-i pună la zid fiindcă ar fi fost conformişti". E vorba, în relevantă consecvență, de un scriitor decis să-şi asume opinii nu neapărat acceptate de o majoritate discutabilă... „Calitatea de scriitor îmi oferă avantajul ca, dacă am ceva de spus, să scriu şi să mă iscălesc dedesupt".

Principiul e valabil şi pentru universul reafirmării unor prietenii, a unei generații formate în climatul ostil şi defel încurajant al scrisului şi al culturii. Elogiul suprem al prieteniei, al conştiinței unei generații traversează interviurile incluse în volum sau paginile de natură confesivă. E momentul să spun că volumul *Exerciții de supraviețuire* este – explicit şi manifest chiar – afirmarea unui crez (să spunem altfel a unei poetici constant proclamate) şi reîntîlnirea sub specia prieteniei şi a admirației cu o seamă de scriitori; unii aparțin formației ei intelectuale, alții sunt părtaşi ai unui inebranlabil principiu al creației şi al rostirii poetice. Aceeaşi adeziune şi, totdată, acelaşi sentiment al solidarității sub semnul Cuvîntului născut din experiențe existențiale definitive se regăsesc în opiniile unui intelectual de o remarcabilă franchețe şi sinceritate. Ar fi greu să recompunem, sumar bineînțeles aici, datele unei personalități precum aceea a Ilenei Mălăncioiu fără să pomenim măcar de eseul (de fapt, o teză de doctorat) *Vina tragică* (tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka), lucrare concepută ca o *lectură* în conformitate cu accepțiile conceptului de *hybris* şi cu devenirea acestuia în marile creații ale umanității: filosofi, scriitori etc. (I. V. *Idem*, p. 37-52) Poate că ceea ce impune în cartea poetei şi exegetei e asumarea unei reinterpretări în virtutea unei întîmplări noi adesea şi originale a unor creații fundamentale situate într-un timp care anulează secolele în favoarea unei recreări a spiritului tragic, ontologic şi estetic vorbind.

Observațiile noastre sunt ratificate, de altfel, în ampla conferință (reprodusă în volum) prezentată publicului Naționalului bucureştean, şi unde e în totul evidentă intenția Ilenei Mălăncioiu de a recrea, în spațiul unui timp mai puțin previzibil şi în contextul unei anume literaturi, indiscutabil revendicate de la Dostoievski, în special (William Faulkner bunăoară).

*

„Singur mă pierd în lume neştiut de nimeni/ Altfel e greu pe pămînt" (G. Bacovia, *Poemă finală*). „Mă duc, tot acolo, în marea clădire,/ E ora de la care rămîn închis –/ O emoție, o amorțire.../ E toamnă... mi-au dat de scris..." (G. Bacovia, *Belşug*).

Ileana Mălăncioiu îşi anunță, cu prilejul fiecărui dialog colegial, modelele şi scriitorii care

au format dominantele poeticii ei, ale crezului – repet – nu o dată ratificat. „Nu ştiu – subliniază scriitoarea – dacă poezia e un act de exorcism, dar e, fără îndoială, *un exercițiu de supraviețuire*". Fie că e vorba de poemele din volumul *Ardere de tot*, unde tragicul e în acord vădit cu reflecțiile din eseul despre tragic, sau de poezia din *Sora mea de dincolo*, avem să descoperim o viziune gravă străjuită de vălurile şi de umbrele morții, de tăcerile şi de sonurile singurătății. „Se vorbea despre vremuri mai bune/ Dar eu nu mai puteam nici măcar să vorbesc/ şi în tăcerea-n care aşteptam/ Frica rămînea singurul sentiment omenesc" (*La limită*). Bacoviană ca formație, recitindu-i pe E. A. Poe, pe Dostoievski, pe Kafka sau pe Faulkner, studiind filosofia culturii a lui Lucian Blaga, Ileana Mălăncioiu nu a evitat meditația despre poezie în realitatea ei autotelică, deschizîndu-ne privirea spre condiția ființei, spre suferință şi moarte şi spre credința „în puterea spiritului şi în prietenie".

Virgil Mazilescu, Marius Robescu, Sorin Titel, Valeriu Cristea, dar şi Gellu Naum şi Emil Botta, Gabriela Melinescu şi Marta Petreu sunt reuniți în acelaşi spațiu spiritual alături de Lucian Raicu şi Ovidiu Cotruş. Mai presus de cei pomeniți, Lucian Raicu are privilegiul, tragicul privilegiu al suferinței, fiind, în acelaşi timp, spiritul pur, identificat deplin cu operele literare, redescoperite prin lecturile sale fecunde şi generoase. E modelul suprem al prieteniei şi al consubstanțialei comprehensiuni în spirit.

Interviuri şi articole consacrate cărților şi oamenilor; confesiuni şi intervenții directe în contemporaneitate, sumarul volumului *Exerciții de supraviețuire* e indirect sau (de ce nu) direct o replică a unui intelectual la intervenții suburbane sau agramate, grăbite şi dubioase, este proclamarea valorii creației („... scrisul mi se pare prin el însuşi un fel de moarte a morții şi de înviere a vieții"), iar Mihai Eminescu, G. Bacovia, Serghei Esenin, Edgar A. Poe, Baudelaire, Rilke şi, peste toți, lumea eternă a lui F. M. Dostoievski protejează vocea poeziei şi a meditației. ■

8 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Despre poezia lui Dorin Tudoran (II)

Ion Pop

Datat 1986, ciclul de versuri *De bunăvoie, autobiografia mea* prelungeşte şi îmbogăţeşte această direcţie a scrisului lui Dorin Tudoran, ancorat de-acum decis şi definitiv în tematica angajamentului civic şi a reflecţiei etice, uzând de un limbaj ce nu mai are, practic, nimic de-a face cu fina caligrafiere a imaginii de altădată. S-a mai păstrat doar recursul la figuri sau situaţii istorice exemplare ale trecutului, ca elemente mijlocitoare de trăiri şi reflecţii actuale, nu lipsesc nici decupajele cu tâlc dintre faptele diverse ale zilei, trecute în emblemă ca eşantioane expresive, echivalenţe ale unor experienţe personale - amintind oarecum de modul în care un Kavafis evoca evenimente ale trecutului cu ecou edificator în propria biografie lirică. Urmele dureroase ale regimului dictatorial părăsit sub constrângere rămân puternice - cutare poem trimite, parabolic, la uralele mulţimii la trecerea cortegiului lui Caligula, pierzându-se sub un cer fals, de mucava; trece, ca un reper al teroarei de care a scăpat cu bine cuplul ajuns pe Via Appia după ce "străbătuse Sudul", figura altui împărat roman, Caracalla; pietrele aruncate cândva spre San Francesco d'Assisi, alcătuind un munte Subasio al înaltei ţinute spiritiuale vorbesc despre îndurarea demnei suferinţe a poetului de azi (*Ucenicie*); hoplitul alergând de la Marathon "anunţând puţină libertate / încă puţină libertate / o victorie ca un vârf de ac" e faţada emblematică a aceleiaşi condiţii a combatantului actual, chiar dacă acesta e conştient că nu şi-ar mai putea îndeplini misiunea, fiind supravegheat de "serviciile noastre de cadre (care) lucrează irepoşabil"; figura unui Ulise întors acasă, care nu mai găseşte niciun trăgător suficient de puternic şi îşi foloseşte propria carotidă slăbită şi fosilizată drept coardă de arc (*Ulise II*); ori, ca în *Exerciţii de noapte*, repetiţia ca şi ritualică a morţii sau a ipsitei ei: "Noaptea/ stau în cada fierbinte/ citind Viețile/ tiranilor, despoților/ şi-ale umililor dictatori.// Când apa devine/ insuportabil de rece/ caut pe marginea căzii/ paharul de cucută". Situaţia artistului în regim dictatorial e şi ea translată dinspre parabola culturală - precum atunci când se vorbeşte despre "călăreţul albastru/ calul ce nu poartă zăbală" din expresionistul Kandinsky (*Dilema aborigenilor faţă în faţă cu călăreţul albastru*), sau când se împrumută, în poemul *De bună voie, autobiografia mea*, masca muzicianului spaniol Gaspar Sanz, licenţiat, totuşi, în filosofie, dar care preferă acelei atestări a înţelepciunii să fie iniţiatorul prinţului Don Juan de Austria în arta sunetelor... Mai proape de noi, ştirea senzaţională că un soldat italian din trupele NATO "a bătut zece minute în Morse" sintagma mai degrabă poetică "divorare le lacrime in silenzio" ca pe o nouă lege divină, provocând un soi de panică în rândul armatei, judecat pentru această ciudată faptă, pierzând totul, însă apreciat pentru "onoare", serveşte aceluiaşi travesti emblematic (v. *Introducere posibilă în viaţa imposibilă a sublocotenentului Bruno Tonini*). Ca în cartea precedentă, mici poeme sau doar secvenţe metaforic-parabolice fac trimitere la stări de lucruri şi de spirit similare, traducând aceeaşi frământare, nelinişte, decepţie şi, dincolo de toate, voinţa fermă de a-şi păstra şi afirma o ţinută demnă. "Cuvântul mutului/ când e să fie/ se repede în lume ca un glonţ" - sună o edificatoare Artă poetică, iar în alte locuri putem citi despre un pumn simbolic "sărutat", "curăţat", lustruit altădată pe masa de scris a poetului "pur", dar care cu timpul i se vâră în gură pretextînd că are nevoie doar de câteva clipe "să prindă ceva puteri", dar care nu mai iese de-acolo nici după două mii de ani (*Mărturisirea scribului pamfletar*), sau despre "necesitatea/ inexorabil-naţională/ de a ucide familia subversivă a greierului". Nu lipseşte nici conştiinţa melancolică a trecerii în plan strict cultural-poetic a tot ceea ce a fost experienţă trăită dramatic de către autor ce ascultase de tânăr "zilnic cum crapă/ pielea realităţii înconjurătoare", dar care e nevoit să constate, totuşi, că "nu există terra ferma/ şi-odată tot trebuia să-ţi vezi măruntaiele/ zvâcnind în gheara/ lăcuită de-atâtea curente/ până la a face din ea/ un simplu motiv cultural" (*Viitorul facultativ*). Până şi lupta în arenă îi apare, într-un moment de amară reflecţie, prea puţin eficientă, pentru a se încheia cu un soi de sinucidere, nu înainte, însă, de a clama încă o dată victoria obţinută în plan moral, precum italianul din poemul citat mai sus: "ciopârţit de uralele mulţimii/ împuţinat de huiduielile ei/ s-a uitat o clipă spre cer/ desine: tridens tibi nimium placet/ nu mai lupta; îţi place prea mult tridentul tău// înainte de a se arunca/ în colţii propriei arme năclăite de sânge/ a mai apucat să şoptească ("Am învins!"/ apoi a venit ploaia" (*De neuitatul Caligula*). E o variantă, aceasta, datând din 30 iunie 2009, ziua sa de naştere, a unui poem omonim, scris în 1983, în aceeaşi zi aniversară. Sunt o izbândă şi o rectitudine morală şi altfel exprimate, sintetizate cumva în linia acestor actualizări de modele ale trecutului, în aceste versuri iniţiale din poemul *Despre cuvânt:* "Încordat ca un dicton latin/ nefolosit de câteva secole/ păşesc flancat de teoria relativităţii şi/ revelarea antimateriei;/ abia-mi ţin gura/ spre-a nu arunca în aer/ această procesiune/ în care eu par victima". Iar în poezia cu titlul *Numai*, această mărturie a aceleiaşi mize pe demnitatea fiinţei şi autenticitatea trăirii: "Aşteptaţi prea multe de la mine/ eu nu vă pot aduce decât îndoială/.../ regret profund regret aproape sincer/ voi vreţi să trăiţi, eu - numai să fiu,/ mîinile noastre nu se pot atinge/ voi iubiţi cumplit viaţa, eu chiar sunt viu/.../ eu am numai destin şi pe el/ nu-l puteţi include pe ordinea de zi". Scrise de un poet cu biografia exemplară a lui Dorin Tudoran, asemenea versuri au dreptul deplin la un soi de solemnitate şi de patos care sub alte condeie ar fi putut să pară exterioare. Aici ele poartă întreaga, autentica încărcătură a faptului trăit cu intensitate, în adevăr.

Cea mai recentă antologie propusă de poet (*Pisicuţ. Somnografii*, Ed. Paralela 45, 2010) - pe care s-au construit toate aceste glose - se deschide cu un număr de *Texte inedite*, scrise într-un stil sensibil diferit de toate celelate poeme. E un ton relativizant, elegiac, amar-ironic în acelaşi timp, al poetului care descoperă o lume prinsă în "fojgăiala" postmodernă a globalizării, cu căderile de veche orânduire şi relele refaceri de după 1989, cu amalgamul de stări şi comportamente cvasicaragialiene, relativizante, devalorizând marile gesturi combative precedente şi insinuând gândul morţii. Trimiterile la un mare erou de popor înfrânt, precum războinicul indian american Tecumseh, sunt acompaniate de o stare de mărturisită oboseală pe fond sufletesc dezabuzat. "Duhoare postmodernă" de "jandarmerie lirică", "miros de haită", silă, constatarea că "Săgeţile au obosit. Pe coarda arcului se odihnesc nişte izmene puse la uscat", ecouri intertextuale deformate la modul "optzecist" ("E-atâta linişte, că se aud sferele de influenţă lovindu-se una de aialaltă, ca două testicule prea mari într-o pungă prea mică, îîh!", "Văd lumea ca impostură şi se cutremur plopii" etc.) sunt aproximări ale acestei dispoziţii sufleteşti posomorâte, expresii ale unei mai, dureroase decepţii, abia mascate în destinderea ludică a limbajului degajat, cu note de oralitate cotidană, familiară, de o studiată neglijenţă. Distanţa faţă de poemele debutului e acum evidentă, categorică, - nu mai există, de fapt, nicio cale de întoarcere. "Pisicuţ" rămâne doar mica proiecţie a subiectului delicat, sensibil, anacronic în raport cu variantele "postmoderne" de ultimă oră ale existenţei şi expresiei ei, un soi de strănepot al hoffmannianului motan Murr, însă rămas cuminte şi necuvântător, invocat doar ca un fel de alter ego lăsat în penumbra nostalgiei şi a reveriilor tandre. O dedicaţie a unuia dintre textele cu Pisicuţ sună, de altfel, lămuritor: "Mie însumi, că trebuie să stau şi eu de vorbă cu cineva, nu?"... Dorin Tudoran se exersează aici în stilul la care îl invită şi pe personajul său - "fii şi tu puţin postmodernist. Hai, fii şi tu un pic nouăzecist, fii milenarist dacă asta vrei, dacă aşa se poartă" - numai că acest exerciţiu stilistic să-i zicem deconstructivist, nu mai are nimic din adevărata libertate, simţită ca atare, a cuvântului eliberat de restricţiile retorice mai "exigente". Acestea ţin de un trecut spre care poetul se întoarce cu o sensibilitate elegiacă, neconsolat şi fără speranţă: "Murdărit de toate clipele zilei, am pierdut gustul eternităţii". Un poem dedicat Ilenei Mălăncioiu se încheie cam în acelaşi sens, sub semnul unei uriaşe decepţii: "Mor ca un scuipat sleit pe obrazul acestor ontologii bâlbâite". În alt text, invocând opinia "înţelepţilor" despre limitele virtuţii, se întreabă, totuşi, în chip semnificativ: "Dar ce facem cu vipera?" Pentru ca, în *Ultima epistolă de la fratele Tecumseh*, să pună faţă în faţă două atitudini numai aparent contradictorii, care menţin, de fapt, în tensiune termenii definitorii pentru o viaţă autentic trăită: "şira spinării e şina, eu sunt trenul/ şi niciunul dintre noi nu mai poate fi oprit"; şi, în final, această concluzie lăsată în ambiguitatea ei: "Înţeleg./ Nu vor mai fi mesaje de la fratele Tecumseh.// Noi, bravul popor al Shawneelor, n-am existat niciodată -/ suntem doar un motiv cultural.// Ca şi moartea". ■

Arthur Gargutomin Verona

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Victor Eftimiu - o recitire

Petru Poantă

Victor Eftimiu are, în multe privințe, un destin singular în literatura română. Existența sa biologică şi literară stă integral sub semnul succesului. Nu doar că s-a adaptat rapid tuturor regimurilor politice traversate (democrație, dictatură, comunism), dar reuşeşte să fie mai mereu în prim-plan, cu piese de teatru jucate şi publicînd carte după carte. În perioada interbelică, devine pentru o perioadă parlamentar din partea Partidului Național Țărănesc, este director de teatru şi operă, un an chiar şi la Cluj, călătoreşte frecvent în străinătate, cunoscînd pe viu fenomenul teatral occidental. După al Doilea Război, îl aflăm în primele rînduri ale militanților regimului comunist, participînd prin scrisul său la edificarea clişeelor proletcultiste. Drept răsplată, e primit în Academie, jucat în teatrele din toată țara şi publicat în tiraje considerabile. Are bani şi glorie. Presa şi oficialitățile îl răsfață deopotrivă. Se naşte în 1889 şi moare în 1972. Albanez de origine, face primii ani de şcoală în limba greacă, însă, după stabilirea familiei în România, învață foarte repede limba română, avînd acces, cu o precocitate ieşită din comun, la expresivitatea ei de profunzime. El se lasă organic asimilat şi creşte firesc, cu sentimentul deplin al apartenenței, în cultura română. Ca mulți dintre scriitorii epocii, se inițiază de tînăr şi în literatura franceză. Aflat la Paris, îşi face o serie de cunoştințe profitabile în timp, frecventează mediile artistice ale vremii, interesat cu precădere de mişcarea teatrală a momentului. Esențial extrovertit şi cu vocația boemei, devine din tinerețe o persoană publică seducătoare. Starea lui naturală e de disponibilitate permanentă, de deschidere şi receptivitate la nou şi inovație. Un spirit modern, aşadar, foarte sensibil la moda unui anumit context. Familiarizat cu poetica modernismului european la sursă, Victor Eftimiu îşi descoperă afinități, încă de la Paris, cu Pompiliu Eliade, Ion Pillat şi, mai ales, cu Eugen Lovinescu, teoreticianul şi promotorul modernismului în literatura română. El începe să scrie la începutul secolului XX, cînd cîmpul literar e dominat de literatura „conservatoare", cînd, în poezie, de exemplu, simboliştii, cu Macedonski în frunte, nu pot concura în spațiul public cu celebritatea încă în ofensivă a lui Coşbuc. Tot acum se afirmă foarte zgomotos sămănătorismul, cu accentul radical al lui Nicolae Iorga pe cultivarea tradițiilor, a temelor autohtone. În dramaturgie, rămîne activă presiunea teatrului în versuri, asta şi prin succesul fulminant din 1902 al piesei *Vlaicu Vodă*, a lui Alexandru Davila, dar şi prin moştenirea încă vie a lui Vasile Alecsandri. În fond, Victor Eftimiu se revendică întrucîtva de la acesta, aşa cum susține şi criticul Mircea Ghițulescu în *Istoria literaturii române. Dramaturgia* (Editura Tracus Arte, 2008).

În *Rapsozii*, Eftimiu îl evocă encomiastic pe Alecsandri prin vocea lui Eminescu, menționînd dramele istorice ale acestuia, însă ceea ce preia într-adevăr de la acesta este *feeria*, o specie teatrală care cristalizează cu o originalitate explozivă în *Sînziana şi Pepelea*. Ea constituie modelul piesei de debut a lui Eftimiu, *Înşir-te mărgărite*, dar în care devine evidentă conştiința demitizării; şi asta în primul rînd prin deconstruirea principalelor clişee specifice basmului. Noutatea constă în intelectualizarea imaginarului, Mircea Ghițulescu vorbind chiar despre o anume substanță eseistică: „Deşi pare rodul spontaneității prin uşurința versificației şi ritmul alert, *Înşir-te mărgărite* (titlul este împrumutat din ciclul *Mărgăritarele* de Vasile Alecsandri) este o construcție intelectuală, un grațios eseu în versuri asupra basmului cu anumite ajustări de parodie dar, mai ales, cu abdicări de la principiul eroic şi romanțios". Fie în registru parodic, fie în registru grav, principalele poeme dramaturgice sînt puternic îmbibate cultural, prin referințe fie la mitologia populară autohtonă şi la cea antică, fie la diverse surse livreşti. Același critic observă: „Ambiția culturală imensă este precoce: la numai 24 de ani scrie un *Faust* creştin (*Cocoşul negru*) în care combină parabola fiului risipitor şi pactul cu diavolul revelat de catolicismul occidental. Aduce infuzii faustice în personaje istorice trecute în legendă, apoi în basm pentru că Eftimiu crede că istoria spațiului românesc este ascunsă în basme, teorie existentă de mai multă vreme în folcloristică". Teoria despre care vorbeşte Ghițulescu reprezintă una dintre ideile de forță ale tradiționalistului G. Coşbuc, care proiectează pe articulațiile ei o epopee națională. Vedem, prin urmare, că Victor Eftimiu se raportează, pe de o parte, la tradiție, dar, pe de alta, lasă inițiativa unei fantezii combinatorii şi exuberante, în spirit modernist. Fantezismul acesta grațios şi seducător rămîne caracteristic şi poeziei propriu-zise a scriitorului. E şi aici aceeaşi diversitate de motive livreşti, personaje mitologice, într-un amestec fluid cu concretul universului cotidian. Sclipitoare şi diversă este, apoi, prozodia, de la versificația clasicizantă, cu multitudinea ritmurilor sale, pînă la versul liber. În fond, indiferent de genul în care scrie, autorul epatează prin ingeniozitatea sa flamboaiantă. Poate face aproape orice cu limbajul, însă cu formele literaturii. Este un autor al performanțelor şocante, avînd drept atu dexteritatea. De pildă, are ambiția să scrie cele mai multe sonete din lirica românească şi produce, astfel, o mie de exemplare. De altminteri, opera însăşi, în ansamblul ei, este impresionantă, atît prin cantitate, cît şi prin polivalența limbajelor, deşi istoriile literare îl rețin în primul rînd ca dramaturg. Cel puțin memorialistica nu-i însă mai prejos. Oricum, scriitorul trebuie evaluat şi înțeles în integritatea sa. Dramaturgul, bunăoară, are în mod ireductibil o fibră poetică, după cum poezia ori chiar memorialistica nu sînt lipsite de o anume teatralitate. Desigur, prin natura şi prin formația sa, el este un scriitor profund retoric, iar această *esență* s-a încorporat cel mai exploziv în teatrul său, în special în dramele cu teme din mitologia clasică.

Deşi o bună parte a dramaturgiei sale e scrisă în proză, coloana ei vertebrală o constituie poemele dramatice. Dincolo de valoarea lor intrinsecă, ele sînt relevante în istoria literaturii întrucît continuă şi consolidează o remarcabilă tradiție a teatrului în versuri, dezvoltînd şi întreținînd astfel gustul publicului pentru un asemenea gen. La rîndul lui, Eftimiu însuşi va avea cîțiva urmaşi care vor excela în poemul dramatic, printre cei mai redutabili numărîndu-se Ion Luca şi Valeriu Anania. Avem de-a face, apoi, şi cu ralierea la marea tradiție a literaturii dramatice europene, a cărei marcă decisivă o reprezintă versul, care nu afectează teatralitatea ca atare şi nici viziunea scenică. Acesta însă e mai adecvat declamației, după cum tot el este indiciul cel mai evident al substanței literare a teatrului, un semn al nobleței genului. De fapt, Victor Eftimiu scrie într-o epocă în care dramaturgia este înțeleasă înainte de orice drept literatură, cînd textul e sfînt pentru interpretarea regizorală şi actoricească. Într-o asemenea perspectivă, piesa în versuri devine de-a dreptul coercitivă, orice intervenție în text fiind imediat vizibilă, ca o fractură mutilantă. Ofensiva regizorilor a subminat încet autoritatea textului; un fenomen de durată, sub presiunea căruia piesele declamative ale lui Eftimiu au căzut complet în desuetudine. După moartea autorului (1972), critica literară însăşi se concentrează mai curînd asupra aspectelor strict teatrale, decît asupra celor literare ale dramaturgiei sale. În *Istoria critică ...*, Nicolae Manolescu îi contestă aproape orice calități, denunțîndu-i chiar consistența retorică a versurilor. Comparativ cu execuția expeditivă a lui Manolescu, G. Călinescu comentase pe îndelete, în şase pagini ale *Istoriei...*, opera atunci neîncheiată a lui Eftimiu. Elogiază cu precădere literaritatea textelor: „Oricare ar fi vițiul de temelie al piesei, *Înşir-te, mărgărite* rămîne o încîntătoare şi fericită producție a teatrului nostru. Nu se poate închipui o mai juvenilă explozie de poezie fabuloasă, o mai înlesnită maturitate a versificației. Versurile au destulă somptuozitate ca să placă în sine, dar şi necesara fluiditate pentru a nu îngreuna declamația. *Călin-Nebunul* al lui Eminescu, puțin scurs de miere, dar încă păstrînd miresmele, a trecut aici. Peste tot pluteşte o jovialitate sănătoasă, un umor gras de poveste, inimitabile". Nici dramele cu subiecte clasice (*Prometeu şi Tebaida*) nu-i displac integral, mai puțin clement fiind însă cu poezia propriu-zisă şi cu proza scriitorului. Prin urmare, Călinescu îl „canonizează" pe Eftimiu, iar dramaturgul reuşeşte să-şi păstreze imaginea canonică în special în primele două decenii din comunism. Prin minimalizarea din *Istoria critică...*, Manolescu nu face decît să consemneze ieşirea din scenă a scriitorului. Nu îl judecă în contextul afirmării şi consacrării lui. Mircea Ghițulescu, în schimb, nu îl contrazice pe Călinescu. Mai mult, găseşte un anume nonconformism şi în unele piese de obediență proletcultistă. Cu toate acestea, declinul scriitorului pare deocamdată iremediabil. Deşi de rang secund, Victor Eftimiu e încă un exemplu despre faptul că în cultura română clasicizarea înseamnă mai curînd o marginalizare sau, în cel mai bun caz, o muzeificare a scriitorilor. Cu rare excepții, clasicii noştri apar doar ca nişte morminte în cîmpul literar. Pe de altă parte, reabilitarea postumă a unor autori este urmată de minimalizarea ori excluderea altora. În revizuirile recente, de exemplu, campaniile de valorizare excesivă a avangardiştilor au ca pandant încercarea de discreditare a valorilor cu substrat etnic. Referitor la Eftimiu: ironia face ca, într-un interval de şapte decenii, Călinescu şi Manolescu să-l judece atît de diferit exact după același criteriu, cel estetic. De fapt, contextul receptării contează aici în primul rînd, context influențat de ideologia literară dominantă.

■

10 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Memorie și identitate feminină în *Pânza de păianjen*

Cristina Moraru

Într-un spațiu al rezonanțelor grave, al tonalităților tipic masculine, vocile feminine se văd nevoite să răzbată, de cele mai multe ori, prin inserții acute care pot lua forma unor discursuri unidirecționale și care pot deveni, prin aceasta, subiectul unor limitări nedorite. Cella Serghi se sustrage însă cu ușurință acestei scheme și reușește să redea, cu o naturalețe care îi este caracteristică, complexitatea unui parcurs care, în mod obișnuit, se lasă cu greu descoperit.

Pânza de păianjen este un roman care propune cititorului un discurs subtil, care nu este lipsit, însă, de consistență și expresivitate. Diana, protagonista romanului, este purtătoarea unor intrigi în care feminitatea se conturează printr-o tușă delicată, dar care scoate la iveală o serie de incongruențe cu lumea din jur. Pornind chiar de la titlu, suntem invitați să pătrundem în mecanismele unui spațiu care claustrează și care, mai mult de atât, lansează elemente ce induc o stare de panică pândită de o amenințare continuă. Titlul romanului este și titlul ales de Diana pentru compunerea la română. Când este întrebată de Michi de ce a ales acest titlu, ea răspunde: „Vezi, așa îmi inchipui viața, ca o pânză de păianjen imensă, cenușie, lipicioasă, în care omul se zbate ca o muscă. Undeva păzește carnivorul: păianjenul..."[1]. Mai sugestivă, însă, decât această relatare, poate deveni prelungirea acestei explicații pe firul gândurilor imediat următoare ale personajului: „Nu știu de ce m-am gândit la negustorul de încălțăminte care mă ceruse de nevastă, la domnul Cobadin, care îmi propusese să mă protejeze. Și la atâția alții, pe care tata îi înjura de mama focului"[2]. Tragismul situației se mută astfel de pe construcția tip pânză-de-păianjen, de pe consistența dramatică a unui moment cu o finalitate clară, vizibilă, un moment menit să se consume în cel mai scurt timp, pe adevăratul motor al acestei situații, care constă, fără îndoială, într-o organizare a spațiului pe paliere sociale și de gen. Romanul este străbătut de o serie de conexiuni care se realizează în mod aproape similar. Aproape toate rețetele prescrise la nivel social prevăd același lucru: nimeni nu va lua în căsătorie o fată fără zestre, decât în cazuri excepționale. Diana este, fără îndoială, un astfel de caz excepțional. Dar aceasta nu atestă atât existența nișelor, cât insistă asupra faptului că acestea nu fac altceva decât să sublinieze nedreptățile sociale și de gen. Diana reușește să sfideze capriciile sociale în numele unei frumuseți și al unui farmec irezistibile, ceea ce nu face decât să amplifice tragismul unei feminități care nu poate răzbate decât prin punctele sale extreme. Chiar și atunci când protagonista reușește, în aparență, să străbată acest labirint, trecerea nu este nici ușoară, nici definitivă, deoarece acest traseu nu este unul gol, care privește în permanență spre sine și care are ca scop ultim sfidarea, ci este un traseu dureros, marcat la fiecare pas de aspecte secundare ale acestui contract social tacit. Chiar dacă nu le-ar enunța ea însăși, motivele acceptării căsătoriei ar fi cât se poate de clare. Totuși, eroina le sintetizează impecabil: „Voiam să fug cu orice preț de acel destin de nomad care l-a urmărit pe tata și de care începeam să cred că nu voi scăpa nici eu. Mă întrebam de ce s-a sinucis verișoara mea Elisa, de ce fiica cealaltă a mătușii Sofia și-a luat la cincisprezece ani lumea în cap. De ce a fugit de acasă? Căsătoria mea cu Michi mi se părea că m-ar feri de acest destin, că m-ar abate din calea unor primejdii, că m-ar împiedica să cad într-o prăpastie. E drept că din când în când mă chinuiau îndoielile. Conștiința mă întreba dacă îl iubesc pe Michi. Și atunci răspundeam ocolind adevărul: țin la el, mi-e drag, simt că mă voi lega din ce în ce mai mult de el, așa de mult, încât voi uita că iubirea înseamnă totuși altceva, că ea nu poate exista fără emoții, fără o atracție puternică, fără înfiorarea pe care mi-o dădea, altădată, numai gândul că un punct negru pe care îl zăream departe pe mare ar putea fi Petre Barbu și poate fără dorința de a avea copii"[3]. Deși sfidarea normelor impuse de aparatul social îi face uneori plăcere, această căsătorie nu este privită, în niciun moment, ca o victorie, ci ea apare mai degrabă ca un punct final al unei oboseli, al unei dezamăgiri care nu urmărește altceva decât găsirea unui punct de sprijin: „toate la un loc o vor ajuta pe Ilinca să înțeleagă câte dezamăgiri adunasem și cât de obosită eram în clipa când am crezut că, măritându-mă cu Michi, mă dezlipesc de acel destin cenușiu, de viața mea de acasă, de pânza de păianjen"[4]. Căsătoria cu Michi se dovedește a fi, însă, chiar mai puțin de atât. Pe lângă faptul că îi neagă calitatea de mamă, refuzând să aibă copii, acesta îi neagă și calitatea de femeie, adresându-i-se, de cele mai multe ori, asemenea unui copil.

Protagonista romanului este lansată într-un spațiu retractil care se poate transforma, în orice moment, într-o „casă cu păpuși". Autoarea romanului nu permite însă ca acest proces să devină unul definitv și ireversibil, ci, dimpotrivă, se folosește de această reglare a dimensiunilor interioare și exterioare pentru a plasa privirea cititorului într-o zonă complexă, în care discursul central (care ia, de obicei, forma discursului masculin) nu este subiectul unui tratament preferențial. Această pendulare vibrantă între aceste produse miniaturale poate părea ametitoare, dar ea conduce, în cele din urmă, înspre o subțiere a textului, înspre o zonă de clarificare ce îl face pe cititor să simtă traversarea dureroasă a zonelor prea dense, dar și sentimentul plăcut al depășirii lor, al înfrângerii voluptuoase și pline de semnificații. Peste toate constructele amoroase propuse de potențialii ei iubiți, Diana suprapune, în final, un construct propriu, care o fixează într-o poziție independentă de celelalte personaje ale romanului. Identitatea ei se profilează în afara universului conturat de privirile lascive ale bărbaților și devine, astfel, privată de ceea ce Laura Mulvey ar fi numit "to-be-looked-at-ness"[5]. Puiu Daniel, Bob, Ștefăniță, Geo, Petre Barbu, Alex, Domnul Matta sau Michi încetează să devină expresii ale dependenței protagonistei de privirea prin excelență erotică, acea privire care, până în finalul romanului, îi conturează tiranic și aproape exclusiv profilul. În acest sens, autoarea romanului se situează pe o poziție care amintește, fără îndoială, de mai sus-amintita casă cu păpuși a lui Ibsen. Ca și piesa de teatru a lui Ibsen, *Pânza de păianjen* propune un final dezarmant, în care eroina, care până în acel moment se complăcuse în zona comodă, confortabilă, a spațiului familial, hotărăște să își regizeze singură viața, o viață care va înceta, cel puțin temporar, să fie produsul celor din jur. Dorințele soțului (în special cele erotice, pe care eroina le putea direcționa după bunul plac, dar pe care cu greu le putea respinge) sau presiunea factorului social sunt arme care, în acest moment de maximă tensiune, devin nu numai ineficiente, dar și lipsite de autoritatea lor caracteristică.

Într-un moment de criză, protagonista romanului recurge la o serie de artificii amoroase în urma cărora dezamăgirea se instalează definitiv într-un spațiu în care chiar și ceea ce, inițial, căpăta forma reconstituiri iubirii pure, detașate, eșuează lamentabil. Plecarea Dianei la Paris, ca rezultat al acestei dezamăgiri, anunță un nou eșec. Peste traseele imaginare victorioase nu se suprapune altceva decât o platformă cenușie luminată, pe alocuri de „reclame luminoase pentru apa de Colonia «4771»"[6]. Această călătorie deschide, însă, în interiorul romanului, o nouă perspectivă, lansează un nou decor în care eroina se simte, poate pentru prima dată, integrată, absorbită de spațiul din jurul ei. Diana încetează, în final, să abuzeze de acele premise ale feminității pe care, pe tot parcursul vieții ei de până atunci, le cultivase în exces. În acest sens, finalul romanului nu anunță, așa cum ar putea părea la prima vedere, o renunțare la tot ccea ce presupune statutul feminin, ci, dimpotrivă, o înțelegere mai profundă a acestui statut, care devine, dintr-o dată, ceva firesc și comod. Dacă până în acest moment feminitatea a fost privită ca un proces, în acest moment ea pare să fie completă, definitivată, anunțând trecerea într-o nouă etapă. Procesul de gestare al acestei feminități se produce pe tot parcursul romanului. Aveam de-a face, fără îndoială, cu ceea ce Simone de Beauvoir ar fi enunțat astfel: „nu ne naștem, ci mai degrabă devenim femei"[7]. În final, însă, acest statut este cucerit. De aceea romanul nu se termină, cum ar putea părea la prima vedere, prin cauterizarea aspectelor feminine ci, dimpotrivă, prin asimilarea lor, printr-o depășire care anunță trecerea într-o etapă a egalității, a uniformității. În ultimele scrisori trimise Ilincăi imaginile descrise de protagonistă plonjază într-o simetrie plăcută, primitoare, pentru ca, în final, să se regenereze și să se constituie sub forma unui început nou, al cărui profil nu poate fi decât unul ascensional: "Insomniile nu mă mai sperie. Noaptea creează un fel de egalitate între oameni. În întuneric se nivelează inegalitățile [...] iată-mă vindecată. Umblu pe stradă ca un om întreg și parcă am mai crescut în timpul bolii. Văd acum totul altfel, de la o altă înălțime, cu alți ochi, de pe o treaptă mai sus [...] nu mă mai simt singură. Curios! Nu mai mi-e frig. O vrabie s-a așezat pe muchea balconului, a privit tremurând capul de o parte și de alta și a zburat. Câțiva porumbei au traversat strada pe deasupra caselor, albi cu pete cafenii. Sună clopotele la biserică. Să fie duminică? Mă pomenesc zâmbind fără să știu de ce. O rază de soare trece pieziș printr-un loc în care cerul de fum opac se deschide, ca în pozele care arată Învierea...".

Acest final aduce cu sine nu numai conturarea definitivă a unui destin memorabil, dar și o reinterpretare, într-o gamă nouă, a unei partituri literare de o sensibilitate nemaintâlnită, care instigă la o restructurare a aparatului moral și estetic al cititorului.

Note:

1 Cella Serghi, *Fânza de păianjen*, Editura Porus M, Bucurșeti, 1993, p. 154.

2 *Idem*

3 Ibid., p. 184.

4 Ibid., p. 180.

5 http://www.scribd.com/doc/7758866/laura-mulvey-visual-pleasure-and-narrative-cinema, p. 10.

6 Cella Serghi, *op. cit.*, p. 360.

7 Apud Simone de Beauvoir în Otilia Dragomir, Mihaela Miroiu, *Lexicon feminist*, Editura Polirom, București, 2002, p. 44.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Cioburi de viață (I)

Laszlo Alexandru

M-am simțit obligat să recitesc proza *Cum să înțeleg țăranii,* a lui I. L. Caragiale, pentru a pricepe cum decurge schimbul de idei din zilele noastre.

"Straja satului vine la casa unui țăran şi-i bate în geam. Se încinge o conversație: – Hei, mă, din casă! – Cine? – Tu! – Eu? – Păi cine! – Ce-i? – Cum ce-i? – Păi ce-i? – Ai o scrisoare! – Cine, mă? – Tu. – Eu? – Păi cine. – Ad-o-ncoa! – Ce, mă? – Scrisoarea. – Ce scrisoare? – Ştiu eu ce scrisoare? – Trebuie să plăteşti! – Ce, mă? – Cum, ce? – Ce să plătesc? – Porto. – Cine? – Tu. – Eu? – Păi tu. – Ce porto, mă? – Iaca, porto. – Cum aşa? – Păi, ştiu! – Nu-i plătită? – Ce? – Scrisoarea. – Ehei! – Cum ehei? – Ai să dai, măi! – Ce? – Bani. – Ce bani? – Porto. – Cît, mă? – Ce cît? – Cîți bani, mă? – 15. – Cum 15? – Păi. – Dar de ce, mă? – Nu ştiu. – Iaca 15. – Aşa. – Ei, dă-mi-o! – Ce, mă? – Scrisoarea. – Ce scrisoare? – Care ai adus-o. – Eu, mă? – Păi cine? – N-am adus-o. – Păi cum? – Nu-i la mine. – Asta-i. – Cum asta-i? – Unde-i, mă? – Cine? – Scrisoarea. – La primărie. – Ba la dracul! – Ba, aşa. – Păi, cum? – Să te duci să ți-o iei."

Bunioară de un par egzamplu, eu zic aşa către Grigurcu: – Este o inepție să-i analizezi pe staliniști, în funcție de apartenența lor la evreitate. Apare pe blogul său, dintre tufişuri, Dan Culcer şi-mi răspunde: – politrucii au avut un efect devastator în deceniile de după 1945. Eu zic: – nu originea etnică a unei persoane poate fi învinovățită, ci adeziunea sa politică. Hop şi Dan Culcer, de colo: – staliniştii au cenzurat o mulțime de cărți, la vremea lor (şi mă trimite să consult bibliografie în sensul respectiv!). Eu insist: – este absolut reprobabilă prezentarea parțială a realităților bolşevice, stăruindu-se pe evreii torționari, dar fiind uitate victimele evreieşti. Fiind exhibați evreii din vremelnice funcții secundare, dar fiind dosiți românaşii de la vîrful piramidei. Sare şi Dan Culcer, de la poalele vulcanului olog: – Laszlo Alexandru de fapt aplaudă epurarea cărților, din perioada stalinistă; este el însuşi un cenzor nenorocit.

Nene Dane, vezi că ți-a venit scrisoare la primărie. Să te duci să ți-o iei.

*

Autorii care se străduiesc să dibuiască diverse circumstanțe atenuante în favoarea lui Constantin Noica (printre ei şi Lavric) nu uită să sublinieze că adeziunea filosofului la Mişcarea legionară s-a produs ca urmare a unui sublim gest de protest. Aflat la studii în străinătate şi beneficiind de sprijinul financiar al Casei regale, Noica a anunțat din depărtare că renunță la subsidii şi se înscrie la legionari, în semn de protest față de uciderea mişelească a lui Corneliu Zelea Codreanu.

Au mai trecut cîțiva ani. C. Noica a devenit activist politic de frunte şi redactor-şef adjunct la publicația legionară a zilei. Savantul Nicolae Iorga a fost ridicat de la domiciliu, de către un comando legionar, şi ucis nu mai puțin mişeleşte (ca să zic aşa) într-o pădure. Singura deosebire: Constantin Noica nu şi-a mai anunțat, în semn de protest, demisia din Mişcarea legionară, ci şi-a continuat netulburat activitatea politică. (Iar Cioran a dat fuga la radio, în aceeaşi seară, pentru a ține o conferință despre profilul Căpitanului.)

*

Încep să iasă la suprafață documente, pe baza cărora CNSAS tocmai a solicitat în instanță constatarea calității de colaborator al Securității pentru prozatorul Nicolae Breban. Convorbirile telefonice dintre Breban şi Pleşiță, în care romancierul făcea, în tandem cu securistul, trafic de informații şi privilegii, pe seama sa, a amicilor sau a cunoscuților, sînt elocvente.

La fel de semnificative sînt şi primele reacții ale unor nume de referință din domeniu. Pus în situația de-a comenta această evoluție a lucrurilor, acad. Eugen Simion alege să răspundă la întrebare cu altă întrebare: "Numai scriitorii români au colaborat cu Securitatea, de se ocupă numai de ei?". Fireşte că nu doar scriitorii români au ales această cale, dar atunci cînd vine vorba tocmai despre ei, de ce să mutăm oare meditația în alte compartimente ale interesului colectiv? Doar fiindcă ne incomodează? N-o fi cumva la mijloc o simplă astuție retorică?

Mi se întîmplă uneori, în activitatea la catedră – unde încerc să institui o atmosferă degajată, colocvială, de multe ori ironică –, după obligatoriul "bună ziua", să-mi încep lecția cu o întrebare poznaşă, lansată pe ton vesel: "v-ați învățat pe azi?". La aşa întrebare, primesc aşa răspuns, din partea cîtorva mai cu prezență de spirit: "Dumneavoastră ce părere aveți?". Totuşi de la academicianul Eugen Simion m-aş fi aşteptat parcă la o replică ceva mai articulată, într-o problemă publică nu lipsită de importanță.

*

În filmul lui Manole Marcus, *Actorul şi sălbaticii*, rolul lui Nae Ionescu este interpretat de Ion Besoiu. În centrul amfiteatrului universitar, cu picioarele crăcănate şi mîna ridicată vizionar, Profesorul declamă plin de carismă, în fața publicului care-l aplaudă entuziasmat: "Vă place strada? Din stradă vor răsuna paşii mînați de-o sfîntă nebunie interioară, care vor mătura opțiunea naivă, vechiul nostru blestem național. Şi-i vor opune opțiunea eroică: zeul fluturabil al morții izbăvitoare şi rodnice. Să ne creăm un mit sacru şi înspăimîntător. Un destin pe care să-l cultivăm mistic, în disperare şi absurditate. Să ne lăsăm cuprinşi de o furie mesianică. Nu pot iubi decît o Românie în delir!".

În aceste zile s-a aflat din arhivele CNSAS că actorul Ion Besoiu ar fi şi numele de scenă al informatorului "Bogdan". Printre victimele turnătoriilor sale la Securitate s-a aflat Ion Caramitru, care a ratat o bursă în Statele Unite, ca urmare a bunăvoinței lui "Bogdan", colegul ce-a ştiut să strecoare zvonul potrivit la omul potrivit.

"Sfînta nebunie interioară" a turnătorului Ion Besoiu îi conferă Profesorului Nae Ionescu, peste ani, un amuzant destin specular. Le urez ambilor să-şi ia "România în delir" şi să şi-o pună după ureche. ■

Ziffer Sándor (detaliu)

Un poet este un univers ascuns într-un om

(urmare din pagina 6)

limpezimile unui râu al cărui nisip îl poți atinge cu degetul.

Nu în toate cazurile simplitatea are asemenea virtuți în lirica lui Flaviu George Predescu. Sunt şi unele poezii care nu au vibrație şi căldură sufletească, părând o comunicare rece. Cu un simț estetic salutar, poetul însuşi se autocaracterizează în această ipostază în poezia din volumul *Despre cer, iubire şi rouă*: "Dar inima-i o simplă piatră/ Pierdută şi stingheră acum/ Ce am simțit nu mai contează,/ Sunt poze reci/ La capăt de album." (*Poze reci*)

Universul liricii lui Flaviu George Predescu se edifică pe două mari coordonate. Una tradițională, în planul tematicii, un fel de concretețe şi actualitate eternă, o nostalgie temperată după "a fost cândva", după anii copilăriei şi adolescenței: "Uneori aş vrea să fiu copil,/ Să mă bucur de-un strugure,/ Cu poftă de-un măr să mă împac,/ Să simt emoția unui furt minor.../ Mi-e dor de nevinovăția vârstei,/ Cu gustu-i acrişor " (*Răsfoindu-mi adolescența*, poezia *Copilărie*) după o dragoste şi o prietenie pierdută, după locuri şi oameni care i-au marcat existența în care poetul s-a implicat cu tinerească dăruire. În planul modalității de creație, poetul fructifică experiența poeziei de notație, a mişcării de avangardă suprarealistă.

Poet modern, el evită anecdoticul, narațiunea dezlânată din poezie, verbiajul, falsa filozofie, teribilismele. Pe această coordonată poezia lui bună este o mărturisire, nu o poveste, şi a te mărturisi ca poet, e mult mai mult decât a relata, a comunica sau a povesti. Remarcabilă din această perspectivă este de pildă, *Gânduri spre copilărie*, pe care am reprodus-o mai înainte.

Flaviu George Predescu nu este robul prozodiei tradiționaliste, dar nici al înnoirilor „ifosiste", ultramoderniste. El inovează plăcut, eficient, în structura prozodiei neîncorsetate de repere clasicizante.

În Flaviu George Predescu avem un nou poet. ■

12 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Cioran înainte de Cioran

O cheie eliadescă

Ovidiu Pecican

Există în publicistica anului 1927 a lui Mircea Eliade un text scris cu condeiul moralistului de autor de cronică mondenă, un amestec de La Bruyère şi de Claymore. Acest text, o fişă caracterială, de fapt, a apărut în publicaţia *Vlăsia* (nr. 10, 17 ianuarie 1927, pp. 188-190, fiind reprodus în volumul *Maddalena*, Bucureşti, Ed. Jurnalul Literar, 1996, ed. de Mircea Handoca şi Nicolae Florescu, pp. 254-257 şi, mai apoi, în *Itinerariu spiritual. Scrieri de tinereţe, 1927*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2003, ed. de Mircea Handoca, pp. 39-42). Dintr-o *Galerie a păduchilor* – se subînţelege că este vorba despre cei umani, sociali -, cel ales să îi ilustreze, deocamdată, poate sub impresiile mondene ale proaspăt trecutelor celebrări ale anului nou 1927, este *Snobul*. S-ar ghici dincolo de el intenţia autorului de douăzeci de ani de a se delimita de superficialitatea unora dintre colegii lui de generaţie. Faptul că o asemenea preocupare devine vizibilă tocmai în anul când Eliade lansa manifestul dedicat propriului contingent de vârstă şi de aspiraţii face cu atât mai interesantă ieşirea eliadescă împotriva *Snobului*.

Într-un anumit sens, acest text este premonitoriu, deşi el vorbeşte, mai sigur, numai de acurateţea privirii analitice a lui Eliade şi despre forţa intuiţiei lui. El vorbeşte despre Emil Cioran înainte ca acesta să devină *acel* Emil Cioran pe care astăzi ni-l amintim din evocări şi din textele lui de tinereţe fără a-l fi cunoscut personal. Nu este mai puţin adevărat că, măcar tot pe atât, el se referă şi la tânărul E. Ionescu aşa cum l-au păstrat paginile din publicistica lui de juneţe, în limba română, şi mai ales paginile pline de accente, nu o dată, patetice, ale volumului de debut *Nu* (1934).

Sunt câteva trăsături care, dintru început, îi plasează – la nivelul gesticulaţiei, reflexelor social-culturale şi al temelor – în sfera pe care Eliade o jalonează vorbind despre elementele specifice flirtului snobului. „Când flirtează – tânărul desfăşoară erudiţie, sentimentalism şi ironie. După împrejurări. El cunoaşte geniile actuale (...). Tovarăşa cu pulpe dezgolite îl admiră. Se înfioară de plăcere. Se salujează (*sic!*) într-un spasm: când are timp să citească atât? Dar tânărul e modest.// - Citesc enorm...// Atunci se serveşte ceaiul - şi tânărul e silit să zăgăzuiască torentul enciclopediei. De altfel, tânărul ştie că nu va putea fi înţeles de o femeie. El visează altceva". În triunghiul erudiţie, sentimentalism şi ironie doar termenul median rămâne suspect, indicând fără dubiu o anume superficialitate, interdicţia referitoare la sentimentele profunde. Până la sfârşitul vieţii el şi-a etalat – cu o anume discreţie, şi mai ales în scrisori şi în *Caiete* (adică la adăpost de privirile mulţimii cititorilor) - erudiţia, şi-a etalat ironia, lăsând sarcasmul mai ales pe seama operei lui publicate antum şi făcând din acesta o expresie a înţelepciunii scepticului cu un bun exerciţiu cinic, iar sentimentalismul i-a ţinut loc de ataşamente mai înrădăcinate de-a lungul întregii vieţi. În acest ultim sens este semnificativ modul în care le pomeneşte pe femeile uşoare ale Occidentului – dar şi ale juneţii româneşti -, singurele ce îi par cu adevărat frecventabile, probabil fiindcă nu obligă la mai mult decât exerciţiul sexual efemer...

În textul despre snob al lui Eliade, survine curând şi tema exilului văzut ca supremă realizare de sine: „La Paris, va încerca. La Paris – unde va fi înţeles. Tânărul simpatic nu se sfieşte s-o spună, oricui: aici totul e mocirlă; nu se găseşte nimeni care să-l aprecieze. Care să-l înţeleagă. Snobul – e un tânăr neînţeles. De aceea se şi rade la ceafă". Dotat cu şarm, înarmat cu o bună cunoaştere a bibliografiei mondene (şi nu numai, de vreme ce se vorbeşte despre *erudiţie* în legătură cu el), capabil de bavardaj monden cu fetele, snobul visează la dezinserţia socială din mediul de origine unde, prin definiţie, apodictic, totul e compromis. În centrul lumii culturale europene, la Paris, prin depeizare se poate construi cu adevărat, pentru el, sensul unei vieţi. Înţelegând că asemenea raţionamente erau deja plauzibile în 1927, când îşi scria Eliade textul, se poate pricepe mai bine de ce, peste un deceniu şi (aproape) jumătate, atât Cioran, cât şi Ionescu şi Eliade ajungeau în Oraşul-Lumină, dincolo de presiunile contextului imediat.

Mitologia migrării, nesubminată semnificativ de imaginarea condiţiei marginale, de metec, ce urma a fi dobândită astfel, permite descifrarea – prin acest text premonitoriu – a stabilirii celor trei la Paris în primul rând în virtutea unei mitologii relativ încetăţenite la nivelul tinerilor interbelici cultivaţi. Ghinionul l-a destinat unei marginalităţi europene detestabile. „Zâmbeşte amar sau râde cinic. De ce să-şi mai întristeze tovarăşa? Dacă n-a avut fericirea să se nască la Paris?// - *Vous comprenez... Je soutfre...*" (p. 40)

Aparentul caracter premonitoriu al tentativei caracterologice a lui Mircea Eliade exprimă, de fapt, o intimă familiarizare cu o întreagă categorie de junime urbană şi instruită căreia, aparent, i se reproşează câteva lucruri importante: o anume teatralitate (deci lipsă de autenticitate, marota naeionesciană!), frivolitatea (interesul sexual nesusţinut de sentimente puternice, mondenitatea vestimentară şi comportamentală), parada (sau proasta întrebuinţare a culturii personale), dispreţul faţă de origini (adică lipsa de ataşament faţă de ţară şi proiectul emigrării pariziene), complacerea în creaţie minoră, în cel mai bun caz (publicistica, nu operele fundamentale ce s-ar cuveni date culturii române). Prin toate aceste reproşuri, la antipodul cărora Mircea Eliade se situează, modelul de afirmare culturală pe care Cioran urma să îl pună în joc în biografia şi în opera lui este profund dezavuat şi rizibil discreditat.

Important este că – se cuvine subliniat – autorul are în vedere o întreagă categorie de congeneri, nu doar o siluetă sau două. Pentru aceşti „păduchi" – deci paraziţi sociali, inşi contraproductivi în ordinea superioară a culturii şi a regândirii societăţii româneşti – Emil Cioran urma să fie abia alibiul, exponentul, modelul unei reuşite sui generis. Ceilalţi s-au realizat în aceeaşi linie tocmai prin căderea în anonimat şi uitare. Din când în când, corespondenţa cioraniană îi mai menţionează, atribuindu-le, cu entuziasm, o anume genialitate (care putea fi, ca în cazul lui Petre Ţuţea, sau nu). Dar ei rămân „alibiurile" sociale ale lui Cioran, tot aşa cum micii maeştri toledani ai picturii îl anturează, fără prea mult fast şi strălucire, însă permiţând mai buna lui înţelegere, pe El Greco.

„Tânărul simpatic vorbeşte sau foarte repede, sau foarte încet. Când scrie – scrie despre arta modernă. Scrie articole excelente pe care le trimite maeştrilor şi pe care le repetă după ora cinci – lăsând a se crede că improvizează. Articolele au întotdeauna nerv. De aceea sunt cetite cu plăcere de toţi fătălăii care joacă primăvara la curse şi se înnegresc vara lezardând (*sic!*) pe plajă, la Techirghiol. Aceştia, prietenii tânărului simpatic – sunt şi ei, la rândul lor, tineri simpatici. Poartă aceleaşi pălării şi au aceleaşi bastoane. De asemenea, ignoră vocabularul şi fonetica românească. Tinerii simpatici au fiecare câte o mică aventură galantă, câte un flirt şi câte un prieten. Câteodată, prietenul pleacă la Paris - şi atunci îl înlocuieşte cu altul, de familie şi mai bună.// Toţi aceşti tineri îşi dăruiesc reciproc ţigări - şi se întâlnesc la aceleaşi ore, în faţă la Capşa ori la colţul de la Bulevard. Aici râd de costumele demodate – pentru că sunt ironici. Fac glume – pentru că au spirit. Privesc femeile – pentru că sunt Don Juani. Şi îşi pierd cu desăvârşită eleganţă timpul – pentru că sunt aristocraţi" (*ibidem*, p. 41).

Flecăreala, ritualul plimbării pe corso, dispreţul suveran faţă de trecerea timpului - şi, prin urmare, faţă de orice utilitarism sau constructivism social – îi indică, în chip critic, pe cei care valorizează efemerul, libertatea faţă de constrângerile sociale, pe inactuali. S-ar zice că e un alt fel de frondă decât cel practicat de avangardişti, dar la urmă rezultatele arată ca şi în cazul acelora: lupta se duce cu establishment-ul şi agenda acestuia, se ignoră priorităţile ca şi orice urmă de mesianism social. Şi, cum e şi firesc, „După câţiva ani – snobul îşi capătă licenţa în drept şi obţine valută. La Paris – izbuteşte să fie înţeles. (...) // Snobul izbuteşte întotdeauna. E tânăr, simpatic şi cunoaşte *tout Bucarest*. De aceea nu se sinucide, nici din dragoste, nici din pesimism" (p. 42). Tema sinuciderii, care nu putea lipsi şi a fost chiar ilustrată, pe atunci, în conjuncţie cu teza gratuităţii, de fratele poetului Mircea Ivănescu, urma să devină una de căpătâi în scrierile lui E. M. Cioran.

Articolul lui Eliade din ianuarie 1927, despre snobii tineri ca ipostază a păduchismului social oferă o cheie de înţelegere *avant la lettre* a lui Emil Cioran şi impune în atenţie ipoteza construirii personalităţii acestuia după modele livreşti, nu ca expresie a unei autenticităţi impulsiv-originare. Autenticitatea şi originalitatea de mai târziu par să se înfigă adânc şi cu forţă în ritualurile şi în mitologia tinerească a generaţiei pe latura ei pasivă, frivolă, eliberată de constrângerile militantismelor... Că acestea din urmă au fost regăsite, în anii de dominaţie a extremismului de dreapta, în a doua jumătate a deceniului al patrulea al sec. al XX-lea, pentru a fi abandonate ulterior, este o altă poveste însă. „Păduchismul" snob al cioranienilor dinainte de Cioran (şi odată cu el), văzut ca atare numai de constructivistul Eliade, a fost doar un alt răspuns dat eliberării generaţiei de mesianismul politic al predecesorilor care înfăptuiseră România Mare. ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Maria Dolle

Franceza după Cioran

(Urmare din numărul trecut)

Tema trădătorului şi a eroului

Oricât de necesară este schimbarea de limbă, ea este trăită într-un mod paradoxal şi dureros. Preţul de plătit este greu: să-ţi schimbi limba înseamnă să renunţi, spune el, la a fi poet; de-acum înainte, scriitorul va trebui să se mulţumească cu proza, inferioară în ierarhia lui implicită. Într-adevăr, să practici un idiom străin înseamnă să te condamni la conştiinţă, înseamnă „să scrii o scrisoare de amor cu un dicţionar", sau să te afli în situaţia unui porumbel călător căruia i s-ar fi predat geografia şi care „privat de zborul său inconştient" nu mai ştie să se orienteze (*Ec.*, 1443)[1]. Ori, calitatea majoră a unui scriitor rămâne, după Cioran, „spontaneitatea" şi, mai mult decât oricare altă formă artistică, poezia exclude calculul şi premeditarea. Pentru a înţelege bine ideea pe care şi-o face Cioran despre „spontaneitate", e necesar să amintim cum a devenit el scriitor, în legenda pe care el o divulgă pe post de biografie. În mai multe rânduri, el explică rolul decisiv pe care l-a jucat insomnia în viaţa sa: „Tot ce am scris, tot ce am gândit, toate divagaţiile mele îşi află originea în această dramă: pe la douăzeci de ani mi-am pierdut somnul[2]". Nemaidormind noaptea, rătăcind pe străzile Sibiului, incapabil să exercite cea mai mică activitate ziua, se gândeşte la sinucidere şi îşi scrie testamentul drept primă carte, *Pe culmile disperării*, cu titlu revelator. Câţiva ani mai târziu, *Lacrimi şi sfinţi* se va prezenta de asemenea drept „rezultatul unei crize religioase", alcătuită din veghe.

Nopţile albe, explică Cioran, sunt cea mai mare experienţă pe care o putem face în viaţă, ele „deschid ochii pentru totdeauna". Dormitul ne permite să suportăm viaţa, să o întrerupem, pe când insomniacul nu poate găsi uitarea. El dobândeşte astfel o luciditate de care s-ar fi lipsit cu siguranţă şi care îi lichidează iluziile; nu mai poate să rămână înşelat: „Adoraţia mea pentru filosofie, pentru limbajul filosofic – era nebun după terminologia filosofică – ei bine, această superstiţie, căci aşa era, a fost măturată de veghe. Pentru că am văzut că asta nu putea să mă ajute, nu mă făcea să suport viaţa, mai ales nopţile. Astfel mi-am pierdut credinţa în filozofie." „După miezul nopţii începe exaltarea adevărurilor pernicioase" (*T. E.*, 1281): insomnia a făcut deci din el un scriitor. Să riscăm o ipoteză: nu e imposibil ca alegerea unor forme scurte să permită, scriind, recrearea discontinuităţii pe care insomnia o interzice; cel care nu doarme nu poate beneficia de întreruperea somnului; el nu poate uita şi îi lipseşte mereu „iluzia de a începe ceva[3]". Scrierea aforismelor reconstituie în timpul cărţii fragmentarea care îi lipseşte în mod crud insomniacului. Evident, un asemenea blestem aminteşte imageria romantică ce face din artist o fiinţă cu destin singular, al cărui geniu se hrăneşte din tributul pe care îl plăteşte dereglării, bolii, nebuniei..., dar voi reveni, originalitatea lui Cioran consistă mai puţin în a evita stereotipurile decât în a face din ele motivul unor variaţiuni neîncetate. Să continuăm deci: numai insomniacul şi bolnavul sunt interesanţi şi Cioran afişează un dispreţ pronunţat faţă de cei sănătoşi, chiar dacă mărturiseşte că îi invidiază. „Orice bolnav gândeşte mai mult decât un gânditor" (EC., 1493), pentru că boala te obligă să devii conştient de propria existenţă. Totuşi, dacă luciditatea constituie o calitate esenţială, cel care scrie trebuie să fie „spontan". E foarte greu de ştiut ce acoperă o asemenea afirmaţie dar, dacă îl credem pe Cioran, el şi-ar fi scris primele cărţi fără să se recitească şi nu încetează să afirme că numai „primul jet" contează. Ori, adoptarea unei limbi pe care o mânuia mult mai puţin bine decât germana sau engleza îl obligă să rescrie de patru ori *Tratatul*, ceea ce fără îndoială n-ar fi făcut niciodată în limba sa de origine.

Ca să revenim la remarca mea iniţială, poate Cioran se afla, în română într-un impas pe care i l-a revelat tocmai voinţa de a-l traduce pe Mallarmé. Şi totuşi adoptarea în acelaşi timp a unei limbi şi a unei alte posturi faţă de scriitură îl transformă în paradox viu. Într-adevăr, nimic mai rău pentru el ca un artist „inteligent", dacă nu cumva un poet care devine teoretician: glosa se substituie operei pe care o sufocă. Cioran îi ia drept ţinte pe Mallarmé şi pe Valéry pe care îi admiră, dar a căror sterilitate o demonstrează. Să faci din poezie obiectul însuşi al poemului, să fii bântuit de grija Cuvântului şi a formei, să mergi „până la extrema limbajului, acolo unde acesta, aerian, în mod periculos subtil, nu mai este decât esenţă de dantelă, decât ultim grad *înaintea* irealităţii[4]" (*E. A.*, 1570), să epurezi limbajul până la a-l face exsanguu constituie deopotrivă culmea artei, rezultatul şi condamnarea sa. Plasându-se, prin forţă, la distanţă de ceea ce scrie, Cioran are sentimentul de a se număra printre „groparii literaturii": e vorba paradoxal de artiştii cei mai fecunzi; cei care, prin talentul lor, conduc arta pe care o practică la propria pierdere; ei practică o reflexivitate care, golindu-le scrierile de orice substanţă, anunţă sfârşitul literaturii şi dispariţia scriitorilor. Dacă poeţi ca Valéry şi Mallarmé fac figură de profeţi ai apocalipsei, romancierii contribuie din plin la propria lor dispariţie. Lui Proust, Cioran îi adresează un compliment paradoxal de vreme ce îl felicită pentru a fi grăbit decadenţa romanului, prin talentul său; el îi acordă privilegiul de a-i anunţa pe *hollow men*, oamenii goi; îl felicită de a fi „făcut superfluă şi iritantă orice căutare în direcţia minuţiei psihologice" (T. E., 905) şi de a fi ajuns la capătul unui eu care, de atâta introspecţie, pare absent din el însuşi.

Această analiză a vacuităţii îi permite acestui denigrator al romanului, şi cititor pasionat al lui Dostoievski, să alcătuiască ceea ce am fi tentaţi să numim o „ficţiune" în care literatura, victimă a morţii sensului, se vede condamnată să dispară, moartea romanului permiţând imaginarea declinului unei întregi civilizaţii. Într-adevăr, dacă romanul constituie deopotrivă „figura, chintesenţa şi grimasa" epocii noastre, dacă îi „traduce toate faţetele", îi „acaparează toate posibilităţile de expresie" (*T. E.*, 911), moartea genului prefigurează, ea singură, declinul Occidentului. Încă o dată, de la Spengler, tema este lipsită de noutate, dar autorul *Amurgului gândurilor* o înnoieşte printr-o reverie foarte personală asupra „ultimului romancier". El reuşeşte astfel, în *Ispita de a exista*, să evoce peisajul crepuscular în care, lipsiţi de tristeţile noastre, de secretele şi de iluziile noastre, ne vom contempla zeii în derivă. El ne arată, lipsiţi de opere originale sau profunde, nişte eroi care se interpun între noi şi adevăr; ne imaginează, reduşi la nişte fericiri în serie, la o condiţie de automate. Încolţiţi, constrânşi la o singurătate totală, nu ne va mai rămâne decât „să ne interogăm mai bine asupra funcţiilor şi limitelor noastre, asupra inutilităţii de a avea o viaţă, de a deveni un personaj sau de a crea unul" (*T. E.*, 911). Când ultimul romancier va fi dispărut şi când în vitrina librăriilor nu vom mai vedea niciun roman, „o întreagă civilizaţie întemeiată pe prospecţia futilităţilor va sucomba" (*T. E.*, 911) şi în faţa noastră se va deschide „un loc vacant pe care îl vor umple nişte succedanee filosofice, nişte cosmogonii cu simbolism tulbure, nişte viziuni îndoielnice" (*T. E.*, 911). În *Exerciţii de admiraţie*, evocă atmosfera cărţilor prietenului său Beckett în termeni care le-ar conveni cărţilor sale: să ascultăm la rândul nostru ceea ce scrie ca un „monolog după sfârşitul vreunei perioade cosmice" şi să intrăm într-un „univers postum, în vreo geografie visată de un demon, descărcat de toate, chiar şi de blestemul său" (*E. A.*, 1577-78).

Cu toate că deploră această „cădere" în conştiinţă şi regretă „spontaneitatea" ca pe un Eden pierdut, totul ne îndeamnă să credem că această „încercare" corespundea uneia din acele necesităţi care amestecă strâns biograficul şi poeticul. În studiul pe care i-l consacră scriitorului, „Cioran: la passion de l'indélivrance[5]", Michel Jarrety insistă asupra acestui punct: „Cioran a vrut tocmai *să existe*[6] prin această limbă [franceza] şi nu numai să fie: să-şi construiască o fiinţă-scriitor care să nu coexiste cu fiinţa sa proprie, să existe altfel în suferinţa de a scrie menţinând limba la distanţă faţă de sine – într-o relaţie de stranietate dublată de distanţa pe care această franceză atât de scrisă venea în mod deliberat să o deschidă faţă de limba prezentă[7]". Pentru a înţelege poziţia lui Cioran, e important să ne amintim că el păstrează o concepţie „patriotică" despre limbă şi despre ataşamentul faţă de comunitate, şi că el leagă neclintit identitatea şi limba scriiturii. Cu toate acestea, dacă rămâne ataşat sentimental de comunitatea sa de origine, el se desolidarizează de destinul politic şi istoric al ţării sale. Cum nu se poate recunoaşte în literatura sa, şi fiindcă se simte neputincios de a transfigura România şi nu doreşte nici măcar să contribuie la strălucirea sa culturală, îşi trăieşte decizia ca pe o trădare: „Cine îşi reneagă limba, ca să adopte o alta, îşi schimbă identitatea, chiar şi decepţiile. Trădător în mod eroic, el rupe cu amintirile sale şi, până la un anumit punct, cu el însuşi" (*T. E.*, 854).

Transfugul dezertează şi trece la inamic: în spaţiul privat al *Caietelor*[8], Cioran îşi reproşează de a fi comis o „infidelitate criminală" (CH, 67) detaşându-se de limba română. În ciuda, sau datorită lucrurilor rele pe care le gândeşte despre compatrioţii săi, el nu încetează să-şi păstreze nostalgia faţă de ţara sa. Dacă nu vorbeşte deloc despre un sentiment propice efuziunilor lirice, care, legat spune el „de originile sale româneşti", impregnează acolo „întreaga poezie populară", aceasta e fără îndoială pentru că în franceză nu există un cuvânt care să desemneze această „sfâşiere indefinibilă" care se traduce în românescul *dor*, apropiat de *Sehnsucht* al germanilor, dar mai ales de *Saudade* al portughezilor[9]. În corespondenţa sa, încă inedită, dă dovadă de un interes constant faţă de sănătatea celor apropiaţi şi faţă de detaliile vieţii lor materiale; şi într-o scrisoare citată de G. Liiceanu el explică faptul că vede mai clar dealul care îi străjuia satul natal decât grădinile Luxembourg unde se plimbă în fiecare zi.

Când un scriitor renunţă voluntar la limba sa „maternă", eşti tentat să suspectezi un conflict familial în explicaţiile posibile. Ori Cioran spune puţine lucruri despre familia sa, mereu aceleaşi: acest adept al persoanei întâi care nu vorbeşte decât despre el nu se lasă niciodată în voia confidenţelor despre viaţa sa privată: niciodată nu menţionează în *Caiete* numele tovarăşei sale, Simone Boué, şi relatează la singular evenimente care au fost cu siguranţă împărtăşite[10]. Expunerea mereu a aceloraşi evenimente în interviuri sau convorbiri îi permite fără îndoială să-şi păzească cea mai mare parte a vieţii sale private. E deci greu de ştiut de ce caută Cioran să fugă când rupe cu limba sa natală. Dacă dă foarte puţine indicaţii asupra tatălui său, preot ortodox, nu e deloc vorbăreţ în privinţa mamei sale. În interviul pe care i-l acordă lui Michael Jacob în 1994[11], el îşi evocă rapid părinţii: un tată nefericit şi deloc încântat în faţa cărţilor pe care le scrie fiul său, o mamă necredincioasă, mai independentă, pe care spune că a disprețuit-o înainte de a înţelege că îi semăna[12]; fără îndoială împărtăşeşte cu ea, în afară de pasiunea pentru Bach, un umor distrugător; povesteşte în mai multe rânduri cum, în timpul unei crize de disperare legate de insomnie, mama sa i-a replicat, drept consolare: „dacă aş fi ştiut, aş fi avortat". Părinţii săi nu par deloc să fi apreciat cărţile româneşti ale fiului lor. După apariţia cărţii *Lacrimi şi sfinţi* în 1937, mama sa îi scrie la Paris: „Îţi înţeleg cartea, etc.[13], dar n-ar fi trebuit să o publici în timpul cât trăiam noi, fiindcă îl pui pe tatăl tău într-o situaţie foarte dificilă şi pe mine însămi care sunt preşedinta femeilor ortodoxe... în oraş, lumea îşi bate joc de mine". E greu de extrapolat pornind de la elemente atât de puţin consistente; tot ce putem

14 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

spune despre acest subiect e că una din temele favorite ale lui Cioran, ca şi ale lui Beckett, consistă din a aminti execrarea naşterii şi oroarea pe care i-o inspiră „mecanismul de nenumit al procreaţiei" (*C.T.,* 1150).

Oricare ar fi situaţia, abandonul ţării este trăit ca o dezertare. Însă, ca în nuvela lui Borges[14], trădătorul figurează totuşi într-o punere în scenă în care este obligat să se comporte ca un erou. Mai întâi, în nenumărate rânduri, Cioran povesteşte asceza dureroasă, „supliciul" pe care l-a constituit redactarea *Tratatului,* rescris de patru ori cu ajutorul ţigărilor, al cafelei şi al dicţionarelor. Este conştient că a ales limba cea mai grea, fiind cea mai îndepărtată de „natura" sa: „Ar fi trebuit să aleg orice alt idiom în afară de franceză, căci nu mi se potriveşte aerul său distins, este la antipozii naturii mele, ai revărsărilor mele, ai eului meu veritabil şi al genului meu de mizerii" (*E.A.,* 1630).

El care vine dintr-o ţară „unde se hohoteşte la înmormântări" se descrie ca un „barbar închis într-o seră", prizonier al unei limbi percepute ca un „amestec de cămaşă de forţă şi de salon". Pentru răuri mari, remedii mari: pentru a-şi schimba identitatea, Cioran recurge la un mijloc deopotrivă radical şi dureros. Trebuie deci să reluăm în ce-l priveşte discursul critic atât de des ţinut despre Beckett şi franceza ar fi în mod hotărât o limbă propice amputării, o limbă de infirmi voluntari?

Nu e de mirare că anumite constatări abundă în acest sens. În interviul pe care l-am citat, Simone Boué vorbeşte despre traducerea franceză a scrierilor româneşti. *Pe culmile disperării,* spune ea, nu „trece" în franceză şi ea remarcă faptul că versiunea franceză a cărţii *Lacrimi şi sfinţi,* în traducerea Sandei Stolojan, reprezintă aproximativ o treime din textul românesc. În plus, „Cioran s-a hotărât să rescrie anumite pagini, astfel încât nu avem impresia că citim un text tradus din română, întâlnim mai degrabă scriitorul francez". Ea adaugă că la citirea traducerii englezeşti a cărţii a regăsit acea „forfoteală, acea parte barocă a stilului lui Cioran" care, spune ea, „trece" în engleză sau în germană, dar nu în franceză. Această remarcă ne-ar confirma ipoteza: Cioran alege exact limba în care nu „trece" fiinţa sa românească, ceea ce pentru el constituie singurul mod de a rezolva contradicţia de a fi „cu un suflet obscur", „bântuit de limpezime" (*S.A.,* 753).

În articolul pe care îl scrie pentru *Le Magazine littéraire,* Sanda Stolojan aduce apă la aceeaşi moară: ea descrie cărţile de tinereţe ca pe o „confesiune lirico-filosofică" şi îl imaginează pe Cioran „scriind atunci fără voinţă de căutare formală, netemându-se nici de emfază nici de repetiţii, nici de exclamaţii – atent numai la inspiraţia sa", „susţinut, e drept, de o limbă, română, spontană şi maleabilă, ale cărei articulaţii suple autorizează toate libertăţile[15]". Chiar dacă acel caracter „liber" al românei este confirmat de scriitorul însuşi, nu avem niciun motiv să nu suspectăm o atare reprezentare a românei, şi se poate paria că ea nu e deloc mai întemeiată decât reputaţia de claritate şi precizie a francezei. Fără să mai convocăm abilul geniu al limbilor, ne interesează totuşi să măsurăm distanţa care separă versiunile română şi franceză: Sanda Stolojan propune ca exemplu acest pasaj din *Lacrimi şi sfinţi*: „Iov, lamentaţii cosmice şi sălcii plângătoare... răni deschise ale naturii şi ale sufletului... şi inima omenească, rană deschisă a lui Dumnezeu" care devine, optsprezece ani mai târziu, în *Silogismele amărăciunii*: „Orice gânditor, la începutul carierei sale, optează în ciuda lui pentru dialectică sau pentru sălciile plângătoare". Schimbarea de „mână" este frapantă: în prima versiune, apoziţia, suspensia, folosirea unor cuvinte saturate de sens, relansarea ultimei fraze nominale îi dau secvenţei un elan şi o expansiune proprii lirismului; pe când versiunea franceză se caracterizează printr-o construcţie perfect simetrică (10/5/10) care îi dă aparenţa „clasică", amintirea frazei româneşti permiţându-i să opună, în mod incongruent şi umoristic, doi termeni care nu merg împreună, unul abstract, dialectica, şi altul sugestiv, „sălciile plângătoare".

Cioran ar fi putut alege o altă franceză, cea a lui Rimbaud, cea a lui Claudel, cea a lui Saint-John Perse... Ori, dacă alege o limbă atât de opusă primei sale mâini, asta e tocmai pentru că franceza, departe de a fi mutilantă, îi permite să scrie ceea ce talentul şi facilităţile lui îl împiedicau poate să producă în română: avea nevoie, pentru a deveni cititor al său însuşi şi a-şi „privi" scrierile, să se poată descentra în modul cel mai radical. Dar şi pentru că şi-a „trădat" limba natală el adoptă faţă de franceză o atitudine eroică: Cioran găseşte în literatura noastră o „tradiţie" clasică ce îi lipseşte crunt literaturii române şi devine unul din apărătorii ei cei mai ardenţi. Nu încetează să repete: „indigenii" acceptă fără să clipească degradarea francezei, când nu contribuie la ea. „Numai metecul este de neconsolat" (*I.E.,* 1353) şi numai el regretă că franceza şi-a pierdut preponderenţa. Cioran se înscrie astfel într-o „tradiţie a plângerii" pe care lingviştii ne-au învăţat să o recunoaştem, şi care vede întreaga evoluţie ca pe o degradare a limbii: el deplânge „degradarea" limbii şi se arată preocupat, în toate scrierile sale, să-i respecte „puritatea"; în rest, nu e surprinzător că primul premiu pe care îl obţine, singurul pe care îl acceptă de altfel, e premiul Rivarol. De ce, în aceste condiţii, nu a ales o limbă în plină expansiune ca engleza? Pentru că, încă o dată, stereotipul hrăneşte o tematică personală: reprezentarea francezei ca limbă decadentă permite deplorarea. Proclamarea sfârşitului literaturii, al omului, ştergerea autorului şi a operei devine, puţin ca la Beckett, unul din mijloacele cele mai singure de a continua să scrie.

Că trădătorul poate deveni campionul unei cauze pierdute explică faptul că o încercare teribilă, ruperea cu trecutul, constituie „şi o încercare exaltantă, pe care o caută avid transfugul şi, mai mult, trădătorul" (*A. A.,* 1681). Unul din capitolele din *Ispita de a exista* se intitulează explicit „Avantajele exilului": exilul este descris acolo ca „o şcoală a vertijului", o „situaţie limită şi ca extremitatea stării poetice". Ca şi boala, el permite accesul la conştiinţă; şi Cioran ia ca exemplu un poet pentru care nutreşte o mare admiraţie şi care, şi el, a scris în franceză. „Gândiţi-vă la acest apatrid de lux, la Rilke, la numărul singurătăţilor pe care a fost nevoie să le acumuleze pentru a-şi lichida legăturile, pentru a se fixa în invizibil" (*T. E.,* 855).

Să nu te fixezi nicăieri: aceasta este condiţia ideală, cea pe care misticul însuşi nu o atinge „decât cu preţul unor eforturi monstruoase". Puţini ajung la asta şi, în Exerciţii de admiraţie, Cioran îl citează pe Borges ca exemplu pentru că el „incarnează paradoxul unui sedentar fără patrie intelectuală, al unui aventurier imobil, în largul său în mai multe civilizaţii şi literaturi, un monstru superb şi condamnat" (*E. A.,* 1605). Exilatul are deci noroc, pentru că împrejurările îl constrâng să se smulgă din universul său. Ceea ce spune Cioran despre exil aminteşte definiţia pe care o dădea Victor Segalen despre „exot": nu ajunge să călătoreşti şi Loti constituia, pentru autorul *Imemorialelor,* exemplul perfect al unui scriitor incapabil „să conceapă altceva". În schimb, îl admira pe Saint-Pol Roux care, fără a părăsi Bretania, „părea totuşi să parcurgă lumea[16]". Părăsindu-şi ţara natală, Cioran, care spune că îi invidiază pe evrei pentru „statutul lor imemorial de străini", rămâne un apatrid, juridic şi literar. Pe când în ţara sa ar fi fost un scriitor recunoscut, se preocupă puţin de a participa la viaţa pariziană şi nu publică în nicio revistă: la cocktail-uri, se prezintă drept „prietenul lui Beckett"; fidel lui însuşi, refuză toate premiile care îi sunt atribuite[17] şi dintre care unele reprezentau o sumă substanţială. Nu îl acceptă decât pe primul, pentru că trebuie să-şi regularizeze situaţia în Franţa şi să obţină un permis de rezident. A nu fi din nicio ţară şi din nicio epocă: Cioran nu adoptă mai mult limba contemporană decât subscrie modelor. Cum scrie Michel Jarrety în studiul pe care l-am citat deja, opera sa întreagă „lasă loc gândului că trecerea de la română la franceză, departe de a semnifica o voinţă perfectă de integrare, menţinea o distanţă faţă de ţara pe care şi-o alesese, şi acest idiom decalat contrasemna refuzul comunităţii care îi ocupă gândirea, devenind pentru el semnul unui exil interior: o limbă de apatrid mai degrabă decât o limbă de adopţie[18]". Abandonându-şi comunitatea de origine, Cioran nu caută să se integreze în cea nouă. Cu siguranţă, cunoaşte literatura franceză, dar nu privilegiază decât ceea ce îi serveşte la făurirea propriei limbi; ceea ce scrie rămâne impregnat de o cultură care nu coincide cu cea a scriitorilor francezi, pe când el pare să-i imite. Ca şi prietenul său Beckett, dar prin alte mijloace, Cioran găseşte drept „loc" unde să scrie un spaţiu intermediar, unde nu mai este român fără să devină francez şi unde poate menţine la o distanţa apreciabilă una şi cealaltă din personalităţile sale. Rămânând „unzeitgemässig", termen pe care îl traduce prost francezul „inactuel", el făureşte pornind de la o reprezentare a francezei perfect stereotipizată una din acele limbi imaginare după care se recunoaşte un adevărat scriitor.

Traducere în limba română
de **Letiţia Ilea**

1 *L'imaginaire des langues*, L'Harmattan, 2001.

2 *Le Magazine Littéraire*, număr special consacrat lui Cioran, decembrie 1994, p. 19. Citatele care urmează sunt extrase din acelaşi articol.

3 *Le Magazine Littéraire, ibidem*, p. 20.

4 Italica este un procedeu frecvent de punere în relief la Cioran. În citate, cu excepţia notei contrare, termenii puşi în italice sunt puşi de el însuşi.

5 În *La morale dans l'écriture, Camus, Char, Cioran,* P. U. F., 1999.

6 Subliniat de autor.

7 *Ibidem*, p. 155.

8 *Caietele* (1957-1972) au fost publicate după moartea lui Cioran de către tovarăşa sa Simone Boué. Pentru că nu erau destinate publicului, ele ne dau o lumină diferită şi preţioasă asupra ansamblului scrierilor sale.

9 *Entretiens*, p. 30.

10 Iată ce spune Simone Boué într-unul din rarele interviuri pe care le acordă după moartea scriitorului: «Mergeam în fiecare duminică într-o anume perioadă în împrejurimile Parisului şi mergeam pe jos toată ziua. Făceam douăzeci şi cinci, treizeci de kilometri, mereu eram acolo. De fiecare dată, în jurnalul său, nota: zi extraordinară la ţară, eu am făcut atâţia kilometri...[...] Ţinea acest jurnal într-adevăr pentru el însuşi. În acelaşi timp, anumite pasaje sunt ca o sticlă aruncată în mare» (*Lectures de Cioran*, L'Harmattan, 1997, p. 24.).

11 Publicat în *Le Magazine littéraire*, p. 18-27. Republicat în *Entretiens*. Citatele care urmează sunt extrase din acelaşi interviu.

12 "La început o disprețuiam, dar într-o zi mi-a spus: "pentru mine nu există decât Bach" Din acel moment am înțeles că îi semănam" (articolul citat, p. 19).

13 Cioran rezumă astfel conținutul scrisorii. Revine puțin mai departe asupra acestui pasaj şi explică că mama sa a înțeles cartea, de vreme ce a scris: "Se vede că la tine e o ruptură interioară; pe de-o parte, blestemul, pe de alta nostalgia". Totuşi, acest rezumat politicos pare să indice că Cioran a fost mai ales sensibil la reproşuri, cel puțin într-un prim timp.

14 "Tema trădătorului şi a eroului" în *Ficțiuni*. Cioran îi consacră lui Borges unul din "exercițiile de admirație".

15 Articolul citat, p. 40.

16 «Omagiu lui Saint-Pol Roux», *Œuvres complètes, op. cit.,* vol. I, p. 522.

17 Cioran a obținut premiile: Rivarol, Sainte-Beuve, Combat, Nimier.

18 *La morale dans l'écriture, Camus, Char, Cioran, op. cit.,* p. 156.

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

poezia

Ioan Mușlea

neasemenea

În preajmă,
se-aude necontenit,
același, scâncetul haitei.

într-o străfulgerare,
așa mi s-a părut?
totul, în jur,
(chiar așa mi se pare)
a câta oară
se dovedește neasemenea
sau, se prea poate,
neînstare ...

La fatigue d'être soi

simțesc
cel mai adesea
și cred
și văd
că mă trăiește
(că mă zugrumă
îmi pare)
un timp
fără de timp

smintite vremi

rană sunt toate
uitare
nisip

înfrângere. și nu-i sfârșit;
rămân în urmă vârste
și timpi îndepărtați

uităm, zidim din nou,
multpreadetimpuriu
și strângem

stricăm apoi; prefacem anevoie
neștiut

adânc, se zbat în noi
smintite vremi
se'înstăpânesc
afurisite
vârstele

și peste fiire
de
multpreadevreme
și peste vrere
lăsăm a se desface
destrame neștiut
multprea
atât(a)
de timpuriu
de peste timp
și vrere atâtea
lăsăm în cuvinte

așa cum dincolo
între nisipuri
semne de taină
așteaptă/lăsarăm
adeseori
urme de pași

târâș, din câmpuri,
înspre tine,
se lasă bezna

rană sunt toate
uitare
nisip

scrâșnet

toate îmi par a vesti
sfârșirea omului
mușcând în Dumnezeire:
scrâșnet aud la răstimpuri
grozav
întru adăugirea cărții
atâtora
de se tot laudă
cu morții doar
în vreme ce curajul
celor vii
de-adevăratelea
abia de-l simt
în zarva, în clănțănitul golului
mereu
alcătuirii
fiirii noastre
în tot mai aproape

emoticon

Canticum Canticorum Salomonis

Șerban Foarță

O, trupul tău, o mândră brigantină, un galion, un sloop, un yaht, sub pavilionul căruia pluti-voi, îmbinând tangaju-mi cu propriul tău rulеu,

O, albul fort al frunții urmând să-l iau cu-asalt, bastion, 'nalt bloc glacial topit în caldul vânt al gurii-mi proprii,

O, pâlnia-ți auriculară, o, pavilionul tău auditiv, cochilia unui cardium sau larva unor stridii, o volbură, un *circinal volubilis*, circumvoluția căruia o voi urma cu limba,

O, tiv al ochilor clipinzi, o, nictitația unui timp infim,

O, dublul arc al frunții, triumfal, sub bolta căruia am să m-afund în străadâncul sumbru al irisului tău,

O, gura ta, o, vălu-i palatin, o, porfiriu coral, atol, în jurul căruia rămân, sub apă, chiar dacă mă voi sufoca,

O, gâtul tău, donjon lilial, *kasbah* arab din talc strălucitor, juvăț al strangulării-mi proprii,

O, brațul, pavăză, palan, jalon al marilor iubiri, topor din bronz, garou la vâna propriilor pulsiuni,

O, mâna ta cu palmă cvincvifidă, o, cvintă digitală, joncă, *skiff*, doris, vas pipăind, răsvălurind, tăind cu prora trupul nostru dublu tolănit,

O, dosu-ți, litoral cu aluviuni, flux nămolos, pat plat, bombată râpă, arc curbat sub aquilonul voluptății,

O, molatic alabastru-al cărnii, *galuchat* alb al caşalotului fatal, *chagrin* aidoma unui moar scump, dispariția căruia, subită, fi-va garanția morții-mi proprii, hotar din marochin, al tău, urmând să-nscriu blazonul tău într-însul,

O, torsul tău, pârău fluvial, ochi al unui lanț șovăitor, bord abordabil, braț marin, port inițial al marii-mi inflamări,

O, ombilicul tău, caolin spart, cupă a libațiunii fără capăt,

O, poala ta, o, scut concav al unor stranii armoarei, nombril obscur, ușă adăstând să-i mut din loc zăvorul și ajurata sa țâțână,

O, crupa ta, o minunată drupă, fruct adăstând să-i scutur încapsulanții sâmburi, cornișă, ancoră carnală,

O, lâna ta și firul său din aur, făcându-mă să umblu ani mulți, vr'o 20, ca Iason, sfruntând furia năpraznică a mării, o lâna-ți, divin pubis, cili amoroși, ax longitudinal, tuburi cum sunt la orgă, tunuri, blană, puf cui i-aș da ofrandă un calmar, marabu, rai al unui împlinit amor,

O, brazda-ți, brazdă a uitării, brazdă-lotus, Nirvană a abolirii oricărui gând străin, brazdă a morții-mi proprii din vina voluptății cărnii proprii, brazdă a încarnării fără capăt,

O, bumbul tău trandafiriu, bastion final anihilându-mă cu totul, absorbindu-mă în rozul său bătând în vânăt, abolindu-mă într-un amor vrând a fi dus până la capăt, în absolutul spasm urmând să vină, înrobiți pasiunii sau uitării, sau nopții făcând orbi din toți, în infinita clipă când fi-vom unul singur!

Canticum Canticorum Salomonis
versiunea Georges Perec (în traducerea lui Șerban Foarță, – cf. *Dispariția*, „romanul fără E-uri", Ed. Art, 2010)

■

16 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

***

fiind
că ştim şi că avem prea multe amintiri
aleg
al îndoielii
mut ţipătul
oglinzile
veghea

aşa
am privit îndelung ochii ei nevăzuţi
mirosul ei de gunoi/gunoaie
răspunsul meu fără răspuns
fiind
şi prefăcătorie
da:
mă vând
pe mine
mă
îl/vă
şi vând
străinul

tăcerea o aleg
şi îndoiala,
mut, ţipătul

şi'oglinzi atâtea
aproape de tot
ca să găsiţi în mine urme -
vânzării anevoie numele
şi semnele de căpătâiu

şi să vă temeţi ...

***

le strigă
oricât de târziu
le strigă să vie
să vie din urmă
şi calce
fărăputinţei
ridice-se oricum
asupra murdarului

şi lacom
o găsească
în ceasul de cumpănă
scursa încet
crescând cu ştiinţă
ridice
o
grea
poverii tulbure
urmându-i
în
aidoma
acelei (una)
anume smintiri
în fără de capăt
sau ţintă
a toate
simţirile

îi strigă deci
(oricât de târziu)
să nu zăbovească
să vie
căci umbra
le fi-va
întunecată
şi-aşijderi
lumina
de tot ■

proza

Ela și Tase

Lucian Pop

Când se trezi şi îşi aminti ce făcuse azi noapte, îl înveli brusc un cearceaf de gheaţă. O violase pe Ela.

Pulbere de beat, Ela îl cărase în spate de pe terasă în cameră şi-l răsturnă ca pe un lemn în pat. Dar împins de un arc misterios, se ridică, făcu un salt către spatele ei, îi puse piedică şi-o zmuci de părul cefei. Ela căzu grămadă pe covor şi începu să plângă resemnată, încet, ca pentru a fi auzită numai de îngeri.

Era ca şi cum o făptură solară, iubitoare de spaţiu, atrasă de un magnet teluric, ar ajunge închisă într-o carceră strâmtă. Aşa se simţea Tase, cu toată forţa, nebunia şi speranţa claustrofobului, concentrate în barosul pe care-l strânge în pumni.

Acolo, pe covorul uzat, tăbărî peste ea. Totul era vechi, casa, mobila, şi Ela, tânăra, nu schiţă nici un gest de rezistenţă, aştepta cu o absenţă adâncă de porţelan alb şi cu ochii închişi.

...Se trezi în întunericul lipicios să constate că Ela îl zgâlţâie, îl strânge de gât. Dar sub mâinile ei vânjoase, Tase tăcea eroic. Apoi, Ela, după un moment de liniştire, îşi descleştă mâinile de pe gâtul lui şi-l anunţă cu o bucurie proaspătă:

– Te spun unchiului Toma!...

...În camera întunecoasă, cu perdelele trase, prin care lumina zilei ţâşnea ca nişte scânduri intens de subţiri şi galbene, Tase coborî din pat cum coboară o liană, în spiralã. Îşi căută hainele pipăind covorul. De afară, de pe terasă, se auzea vocea lui Toma şi a bătrânei.

Bună zi îşi găsise Toma să vină în vizită! Vorbea cu bătrâna despre politică. Printre nume de politicieni, Tase auzi bătăile solemne ale ceasului de perete din sufragerie. 12 bătăi. Mult dormise. Un licăr de speranţă îi trecu prin faţa ochilor, ca luminiţa verde, intermitentă a unui avion prin noapte. Dacă Ela nu i-a spus până acuma lui Toma, este scăpat! Şi după veselia aruncată de Toma în jurul lui, nu-i spusese. De emoţie şi recunoştinţă, lui Tase i se puse un nod în gât. Murmură patetic în gând: Îţi mulţumesc Doamne, îţi mulţumesc!, şi ieşi din cameră, pe terasă, numai zâmbete.

Cum ieşi, lumina îi derută ochii, metamorfozată în nenumărate elice strălucitoare ce se-nvârteau în toate direcţiile. Printre ele, îl văzu pe Toma. Şedea tolănit pe unul dintre cele patru fotolii împletite din nuiele de răchită, cu un bax de beri alături. Strigă la Tase:

– Ce se-ntâmplă cu lumea asta? Trebuie să vin până aici ca să beau o bere cu cineva?!

Din colţul celălalt al terasei, umbros, bătrâna îi zâmbi lui Tase complice.

– Sărut mâna, doamnă Nuţa!

Uşa bucătăriei era deschisă. Ela apăru în cadrul ei, standardizată, ca o fotografie oficială în mărime naturală. Tase o salută cu o imperceptibilă undă de vinovăţie:

– Servus, Ela.

Ela îi răspunse scurt:

– Bună ziua!

Bătrâna nu sesiză că, de când locuia aici, invariabil, când ieşea din cameră, Ela îl saluta cu o voce încrezătoare, plină de simpatie:

– Bună ziua, Tase!

...Peste două ceasuri, soarele era în pericol de-a fi înecat de albastrul totalitar al cerului, iar Toma, uşor ameţit, se înclină teatral către întreaga asistenţă şi cu pălăria mare, bonomă, pe cap, o luă prin curte către poarta de la stradă. Ela o ajută pe bătrână să intre în sufrageria măsurată permanent de ticăitul rar al ceasului de perete. Tase bău şi el ultima înghiţitură de bere. Învăluit în lene, într-o binemeritată mulţumire că lucrurile se rezolvară cum nu se poate mai bine, intră în camera lui cu perdelele trase. Se lungi pe pat. Închise ochii şi văzu o secvenţă de azi noapte. Aceea în care îi rupse Elei doborâte la podea, rochia. Cînd îi văzu pe întinderea albă a pieptului revărsarea grea a sânilor, îl apucase o dorinţă de avar. Ca într-un sac, într-o ladă plină de galbeni, îşi răsfiră degetele peste sânii ei, ce-i scăpau din palme halucinant de mari. Auzi uşa. Cum se deschide prelung. Ela. Din unghiul acela, al unui om întins pe pat, o vedea cu două palme mai înaltă decât de obicei. Şi pe deasupra, cu un contur de războinică. Ela merse la geam ca pe o cărare zilnică, bine ştiută, şi trase perdeaua fără menajamente. Lumina acelui vârf critic al amiezii, cu brutalitatea unui tractor, dărâmă, lipi de podea întunericul camerei, un întuneric ce-l făcuse azi noapte pe Tase să creadă că se găseşte într-o livadă privelegiată. O livadă în care dăduse peste Ela, ca peste un fruct cu carnea aromată şi abundentă.

...Cînd Tase o simţi pe Ela, că de la geam, se întoarce şi vine egală, aproape indiferentă către patul lui, inima îi zvâcni ca o pasăre cu aripile legate.

Ela se mişca însă după un alt scenariu. Se aşeză pe marginea patului, cu faţa către el, grijulie să nu-l trezească. Tase deschise ochii şi o privi larg, fără speranţă, fără soluţii, cum i-ar fi ţintit calea o arătare preistorică. Dar apariţia preistorică ce şedea pe marginea patului se dovedi paşnică. Îl privea amuzată, ca pe o furnică ce lunecă mereu pe sticla borcanului în care căzuse. Se înduioşă de soarta lui. Uriaşa fiinţă ce ţinea borcanul cu furnica într-o mînă, luă solemnă, o hotărâre mare. Să aibă totală încredere în el. O încredere periculos de preţioasă, pentru că până în momentul acela nu i-a mai fost acordată nimănui.

În loc de cuvinte cu tăiş, Ela îl mustră cum i-ar fi şters întreg trupul cu o pană moale, pufoasă, de-un praf stelar:

– Nu aşa se procedează dacă îţi place de cineva.

Lui Tase îi dădură lacrimile.

– Ce-a fost cu tine? - şi Ela, involuntar, îi sugeră direcţia din care trebuia să vină scuza lui.

– Dacă simţi ceva pentru mine, trebuia prima dată să-mi ceri prietenia. Ţi-a fost frică?

Tase răspunse automat:

– Mi-a fost frică.

Ela îl apucă de mână şi trase concluzia:

– N-ai rezistat.

– N-am rezistat.

– Am văzut. Ştii ce mi-am zis? De ce să-i sucesc gâtul, este prea beat să facă ceva.

...De-atunci, Ela venea în fiecare noapte la Tase, cum ţi-ai duce mâna la buzunarul în care îţi este toată averea. Iar Tase, deşi trăgeau cu toţii de el să meargă la lucru în Italia, se întorcea în fiecare seară la casa idilică de la marginea oraşului, fără întrebări şi planuri de viitor, cum i-ar fi fost frică să nu observe cineva că timpul se defectase şi aceeaşi noapte se repetă mereu... ■

Black Pantone 253 U

Sufletul încătușat

Aurel Sasu

În numărul din 5-11 martie 2009, al *Observatorului cultural,* Ion Pop, renunțând la biata-i cumințenie, răspunde, cu șiretenia victimei înlăcrimate, „unor scrisori neexpediate". Se înțelege, neexpediate lui! Despre ce este vorba? Despre evacuarea, în decembrie 1999, în urma unui ultimatum, a arhivei *Dicționarului scriitorilor români* (îl citez!) „din mica încăpere în care fusese adăpostită pe scările dintre două etaje ale Facultății (de Litere)". Cum și în ce condiții, cititorul va afla din cele ce urmează. Fapt este că gestul, lipsit de argumente, a întârziat apariția lucrării cu mai multe luni. Marian Papahagi trecuse la cele veșnice în 18 ianuarie 1999, în timp ce Mircea Zaciu, decepționat, părăsise țara, trăindu-și, în Germania, „sentimentul finitudinii", amărât, scârbit și epuizat („Străin între străini, mă simt, la urma urmelor, mai bine decât străin – înstrăinat – între foști prieteni"). Să-i amintesc lui Ion Pop, așadar, că nu în decembrie 1999 începe povestea „pătimirii" profesorului și că, prin urmare, nu în acest an cineva îi putea provoca („ațâța") revolta împotriva unui coleg și pretins admirator. Îi aduc dovezi din volumul *Întoarcerea învinsului* (Editura Limes, Cluj, 2001), al cărui singur coordonator pe nedrept mă crede (Mircea Petean n-ar fi decât „poetul căzut, poate din neatenție, în capcana imundă"). Prin urmare:

20 ianuarie 1993: „E trist însă să vezi oameni care ți-au fost foarte apropiați, pentru care ai făcut odinioară mult, numai din afecțiune, prietenie, prețuire – și care azi au față de tine atitudini, reacții, ciudățenii greu de explicat altfel decât o alunecare a lumii noastre românești într-un fel de semi-barbarie. ... Am avut, de fiecare dată când am venit acasă, experiențe din cele mai decepționante cu prieteni în care am crezut odinioară. M-am înșelat atunci? Au evoluat ei atât de groaznic? Era poate în ei o potențialitate negativă care, slujită de împrejurări, le-a dat arama pe față? Posibil. Ori împrejurările te deformează, te schimonosesc în așa hal! ... Iată de ce venirea mea în țară e un prilej de continuă durere" (p. 347).

2 martie 1999: „Am încercat să fac ceva și în țară, după '90, dar după ce am băgat de seamă că prezența mea nu doar că nu era prea dorită, dar uneori mi s-a și dat a înțelege că n-am ce mai căuta acolo" (p. 355).

2 martie 1999: „După patru lecții (despre *Literatura română în secolul XX* – n. n.), am renunțat, jurând să nu mai păşesc în fosta mea Facultate". I se dăduse profesorului cursul, opțional, fără să fi fost cuprins în orar și fără o sală permanentă: „săptămână de săptămână, cu <liote> de amatori după mine, trebuia să ne căutăm o sală goală" (p. 355).

Sau, cu peste zece ani în urmă, în 1988, la aniversarea celor douăzeci de ani de apariție a *Echinoxului*: „Jean nu mi-a suflat nici o vorbă... Faptul că totul a fost tăinuit față de mine, mă intrigă și mă amărăşte...". Cu atât mai mult cu cât, în celebrul memoriu al lui Blaga, publicat în revistă, acelaşi îi ceruse să introducă „o mențiune despre climatul Congresului IX" al Partidului Comunist (*Jurnal,* IV, p. 307). Mult mai târziu, cu câteva luni înaintea morții (24 ianuarie 2000): „Puteți să vă imaginați că, din '90, eu niciodată nu am fost la Facultatea mea din Cluj, la fosta mea Catedră, să țin vreo prelegere, vreo conferință, să avem o întâlnire amicală, cât de cât" (Scrisoare lui Spiru Vergulescu, în *Întoarcerea învinsului,* p. 362). Înțelege, acum, cineva ce a însemnat pentru Mircea Zaciu „totala singurătate" și pierderea legăturilor cu „iluziile lui nebune"? Ion Pop numeşte toate aceste adevăruri, cu o nepermisă ușurință, resentimente și ieșiri intempestive.

Să revenim la incidentul din decembrie 1999! Evacuarea arhivei *Dicționarului scriitorilor români,* scrie cu falsă candoare I. P., „a fost doar o mutare într-un cabinet al Catedrei, situat în fața celui ce fusese ocupat de profesorul Zaciu, în condiții deloc precare sau improprii consultării dosarelor". Ipocrizie sau simplă potrivire de cuvinte? Să accept că o sală de trecere și aşteptare poate fi, în imaginația poetului, un cabinet. Chiar și-l închipuia învățăcelul pe iubitul său maestru consultând dosare în fața... fostului său cabinet? În care se afla, cine? Chiar atât de insensibil îl credea la toate umilințele, nedreptățile și ostilitățile colegilor săi, după 1990? (A jurat să nu mai calce în fosta lui Facultate și s-a ținut de cuvânt!). Lucram, în acel sfârşit de an, singur la volumele trei și patru ale cărții. Nu era firesc să-i scriu profesorului, în Germania, despre noile dificultăți? Iată puținele rânduri trimise în 15 decembrie 1999: „Și, cum nu erau suficiente necazurile din ultimul timp, la sfârșitul săptămânii trecute (joi), fără putința de a comenta, Jean îmi cere să evacuez arhiva *Dicționarului* din mansarda unde credeam că și-a găsit, în sfârşit, liniștea. Spațiul urma să fie oferit Departamentului de limbi moderne aplicate pentru alte întrebuințări. I-am spus-o și lui, am mărturisit și altora: gestul mi s-a părut o impietate la adresa memoriei lui Marian (n-a trecut un an de când ne-am despărțit!). În mica sală de câțiva metri pătrați erau sute de dosare, corespondență, manuscrise, mii de pagini de corectură etc. Acolo nu era un depozit, erau documentele vii ale unei cărți aflate abia la jumătatea lungului drum al nopții către zi. Două zile am transportat totul în două dulapuri din anticamera fostului dvoastră birou. Simțeam cum moare un vis și cum se stinge o utopie. Nu știu a cui a fost decizia (misterios, Jean mi-a spus doar c-a trebuit să cedeze!) și nu mă interesează. Sufăr pur și simplu, fiindcă nu pot ajuta neputinței mele".

Am revenit peste câteva zile (21 ianuarie 2000) cu o rugăminte: „Aş mai adăuga, cu amărăciune, că de două luni n-am mai putut folosi nici o informație din arhiva *DSR,* întrucât nici până astăzi n-am primit cheia de la noul ei spațiu de refugiu. Nimeni nu-i vinovat pentru nimic; poate noi cerem prea mult".

Mircea Zaciu îmi răspunde în 31 decembrie 1999: „În altă ordine, *evacuarea* cămăruței, destinată de Marian ca arhivă a *DSR,* mi se pare o treabă nu urâtă, dar mârşavă, venind din partea unui alt mare «prieten» – Jean! (Chiar era în criză Secția de limbi moderne ca să nu mai poată trăi fără o chichineață de cca 4 m^2?! Chiar aşa?! Chiar aici am ajuns?) și ce «presiuni» s-ar fi făcut asupra scumpului decan? Îi știu «vitejia» din lungul episod al diferendului meu cu Universitatea, după 1992. A fost și atunci de o laşitate care m-a îndepărtat definitiv sufletește de el. I-am spus-o, o știe, dar se face că nu ia act. Crede că un om poate fi rănit, lovit etc., fără să poarte măcar cicatricea rănilor?! În fine, chestia cu «arhiva» evacuată mi se pare că pune capac. Cred că va trebui, totuși, s-o scoatem din sediul Facultății, nu doar că nu e în siguranță, dar fiindcă nu se poate să suportăm asemenea lovitură joasă! Când voi reveni, sper să găsim o soluție să ducem în altă parte toată arhiva. Și aceşti oameni varsă lacrimi de crocodil la amintirea lui Marian! Mai mare greața!"

În sfârşit, fiindcă-i dădu în gând ideea, lui Ion Pop, să se plângă de „scrisorile neexpediate" iată-le, trei la număr (cele care fac obiectul discuției de față), trimise la adresa domniei-sale cu Poșta Română. Se va observa că nimic din ceea ce am scris lui Mircea Zaciu (în 15 decembrie 1999 și 21 ianuarie 2000) nu e „urâtă născocire" sau altceva asemănător, de amețit inteligența, vorba lui Maiorescu.

Epistola întâi:

Cluj, 10 dec[embrie] '99

Dragă Jean,

după șocul discuției telefonice de ieri și a ultimatum-ului de a evacua arhiva „Dicționarului" lucrurile nu mi se mai par deloc simple. Mi-ai spus c-ai fost nevoit să cedezi! În fața cui și de ce? Cum se împacă tot ceea ce se întâmplă cu cinstirea memoriei lui Marian (la nici un an de la trecerea în neființă)? Și-ar fi permis cineva să tulbure cu gândul măcar discreta prezență a acestui tezaur documentar, dacă bunul nostru prieten ar fi trăit? N-au fost de ajuns toate celelalte rele câte s-au făcut „Dicționarului"? A trebuit să vină această provocare (fiindcă pentru mine provocare este!) spre a înțelege că nici măcar în memorie nu ne mai putem refugia? Vei spune, probabil, că e o chestiune practică. Da, extrem de practică și cu atât mai dureroasă. Acea cameră de câțiva metri pătrați n-avea rolul, dragă Jeane, nici al unui sertar, nici al unui raft, cu atât mai puțin al unui depozit. Acolo am lucrat săptămâni la rând pentru volumul trei al „Dicționarului" și ar fi urmat să lucrez pentru volumul patru încercând să duc (să ducem) la bun sfârșit o importantă lucrare a literaturii române. Acolo sunt, de asemenea, cele zece dosare în curs de finalizare ale „Dicționarului esențial". Micul spațiu nu era, prin urmare, populat cu stafii; era cât se poate de viu! Iată de ce schimbarea destinației lui mi se pare o hotărâre nedreaptă și lipsită de temei intelectual. Am decis să nu particip în nici un fel la punerea în practică a acestei inițiative, retrăgându-mă fără putința de a protesta împotriva hazardului. Sutele de dosare, corespondența, manuscrisele și miile de pagini de corectură încă nu sunt o arhivă, sunt valori extrem de actuale, din care credeam că-mi mai pot, că ne mai putem hrăni visele. Abia împachetate, toate vor intra în moarte.

Cu prietenia dintotdeauna,
Aurel

Epistola a doua:

Cluj, 12 febr[uarie] 2002

Dragă Jean,

textele lui Mircea Zaciu nu pot fi cenzurate; viața lui cu atât mai puțin. N-ai văzut micile „nedreptăți" la adresa mea din „Vatra" (vor mai fi și altele)?! Am scris vreunui amic? Doamne ferește! M-am plâns cuiva? Nici atât! Am fost afectat de acele opinii? Probabil! Ca să fie el însuși până la capăt, profesorul s-a expus pe sine publicându-și (nemodificate) paginile de „Jurnal". Îndurăm și noi atâta sinceritate câtă a îndurat și el. Mai mult nu ne-a pretins niciodată. Iar relațiile inamicale cu Facultatea sunt, cu siguranță, capitole ce urmează a se limpezi într-un viitor nu prea îndepărtat. Cu precizarea că-mi sunt, deocamdată, cunoscute exclusiv din relatările lui. Să le fi comentat în note de subsol? Cum? Prin „da" sau „nu"? Absurd! Acest lucru poate fi făcut doar de autorii respectivelor întâmplări (există, în corespondență, alte multe pagini identice, din prietenie lăsate de o parte!). Ți-a fost dat să fii contemporan cu nefericirea unui om, cu decepțiile lui, cu renunțările lui? Câte vor fi fost spuse despre tine altora pune-le pe seama supărării și singurătății.

Explică-le, făcând dovada generozității tale. Reacționează cu dragoste și, mai ales, fă dovada înțelegerii tale.

Cât privește Arhiva „Dicționarului", scoaterea ei, prin ultimatum, dintr-un spațiu de inatacabilă intimitate (în acea mansardă spiritul lui Marian nu murise încă!) a fost pentru profesor diagnoza finală a complicatelor legături cu Universitatea. Chiar nu înțelegi sau chiar nu regreți acel moment de slăbiciune? Sigur că am scris celui ce avea dreptul să știe! Principiul colaborării noastre a fost dintotdeauna informarea reciprocă și onestă asupra tuturor dificultăților, problemelor și necazurilor cărții. Iar regretabilul incident, vrem nu vrem, face parte din istoria ei. L-am provocat eu? Nu! Sunt în vreun fel autorul lui? Nu! Deci, care e problema? Faptul c-a fost consemnat? Dar până la pagina tipărită, povestea a purtat chipul unei răni, pe care o puteai vedea doar dacă făceai, cu bunăvoință, efortul să te apropii de sufletul celui de lângă tine.

Al tău, cu prețuire,
Aurel

Epistola a treia:

Cluj, 8 martie 2002

Dragă Jean,

încă o dată, „isprava omagială" ar fi arătat cu totul altfel, dacă nu lăsam de-o parte alte numeroase pagini semnate M. Z. (venite din diferite colțuri de țară), cu alte și alte mențiuni care te priveau direct (și probleme mult mai grave!). Iar tu, în loc să dialoghezi cu tine însuți, continui să faci pe supăratul. Ba mai spui (umor involuntar?) c-am procedat ca și cum ai fi fost mort. Doamne ferește! Credeam că ești, vorba americanului, foarte viu și vei face efortul să înțelegi durerea altuia (a profesorului), nu să-ți afișezi cu orgoliu insatisfacția.

Vrei să-mi demonstrezi că naivitatea din fire n-are lecuire? La întrebarea din 1999 a lui Mircea Zaciu: „de ce nu mai primesc nici o știre despre corectură?" (el, în Germania, corectura, la Cluj) – e vorba de volumul trei – am răspuns cu singurul răspuns pe care mi-l ofereau mie însumi timpul și împrejurările: fiindcă de trei luni de la mutarea ultimativă a arhivei „Dicționarului" încă n-am primit cheia noii săli. Iar te faci că nu înțelegi". Ți-am spus doar atunci, în câteva rânduri: îmi este imposibil să folosesc, pentru verificări, datele scriitorilor. Puteam invoca pentru întârzierea ritmului de lucru altceva: vreun cutremur de pământ, vreo maladie gravă? Să fim serioși! În loc să regreți cu demnitate stupidul incident, faci literatură pe... gaura cheii. Fără să-ți dai seama că așa s-a ajuns să se publice o lucrare fundamentală a culturii române în douăzeci de ani: cu trei luni furate de aici, cu trei luni furate de dincolo ș.a.m.d. Îți amintești ziua în care, cu patru femei de serviciu, într-o singură dimineață, am fost obligat să strâng în coșuri agoniseala documentară DSR, căreia, fără știrea coordonatorilor, i se fixase deja un domiciliu forțat. De ce domiciliu forțat? Fiindcă în noua sală destinată arhivei, după scoaterea ei din mansarda abia amenajată, Mircea Zaciu promisese, cu mult timp înainte, să nu mai calce niciodată. De ce? Pentru că știi, nu-i așa, spre ce se deschidea acel spațiu: spre fostul lui birou. Prin urmare, cum ți-l puteai imagina lucrând (intrând) acolo? Acolo, de unde tocmai fusese îndepărtat! O simplă întâmplare, un act premeditat? Cine să ne spună? În sfârșit, îți amintești, sper, întrebarea mea, adresată ție și, deopotrivă, blondei Doamne: „de ce, Jeane, acest atentat la adresa memoriei lui Marian?" Dezarmantul tău răspuns? „N-am avut încotro!" Citește-ți, te rog, vinovăția în acest răspuns. Pentru restul, oferă-i profesorului cel puțin acum șansa de a se odihni în pace.

Cu prețuirea dintotdeauna,
Aurel

Cu scrisorile, o știm de la Dandanache, au mai pățit-o și alții. Pe Mircea Zaciu nu l-a îngrozit masca, ci nimicul dindărătul ei. ■

interviu

„...mi-a spus, net, că nu sunt decât trei soluții: adaptarea, fuga sau sinuciderea" (II)

de vorbă cu prof. univ. dr. doc. Tatiana Slama-Cazacu

- În volumul Deceniul iluziilor spulberate *(2003; ed. a II-a, 2005) aveți două portrete excepționale: unul dedicat soțului Dvs., lingvistul Boris Cazacu, membru corespondent al Academiei RSR, altul al lui Mihai Ralea, cel care a redactat procesul-verbal de nesusținere a doctoratului Dvs. Știu că Mihai Ralea era un om extrem de generos (am aflat asta din discursul de recepție la Academia Română, ținut de către D. D. Roșca și dedicat lui Ralea), dar eu nu pot uita că Ralea a fost trimis de regimul comunist la Paris, în 1960, pentru a împiedica autoritățile franceze să îi acorde, lui Vintilă Horia, Premiul Goncourt, pentru romanul* Dumnezeu s-a născut în exil, *iar Ralea a acceptat acest lucru (un intelectual maghiar de la Paris a spus atunci că niciodată un maghiar n-ar face un asemenea gest împotriva unui conațional!). Era Ralea un om complex, contradictoriu, cinic, carierist?*

- Era, poate, "contradictoriu", vanitos, era "generos" (principiile lui: "Să ajut pe cei slabi, evrei [și nu mai știu a treia categorie, poate: săraci]". Nu cred că era "cinic". Cinism? Poate realism exprimat cu sinceritate crudă: în 1949, când urma să fiu numită asistentă, mi-a trimis vorbă să vin acasă la el, unde locuia cu familia, în Str. Londra, și, stând în picioare, mi-a spus, net, că nu sunt decât trei soluții: "Adaptarea, fuga sau sinuciderea". I-am răspuns, timid: "Cred că mai este o cale!". Nu știam ce anume, el a deschis ochii mari, m-a numit. Dar spunea asta unei tinere. Nu ascund că nu rareori, în acei ani cumpliți, mă gândeam la "a treia soluție"! Spre deosebire, Rosetti m-a invitat, tot în 1949, și el, în biroul său de Rector (apoi am observat că, pe o canapea, un tânăr făcea corecturi - era Boris Cazacu, viitorul meu soț). Rosetti m-a poftit pe scaun, lângă urechea cu care auzea, și m-a întrebat: "Ce părere aveți despre regimul actual?". Spontan, ca un copil, i-am răspuns: "Sunt de acord cu ce e bun!". Un hohot de râs, tânărul a râs și el... Două aceste - am zice azi "interviuri pentru o angajare" -, cei doi cert știind despre situația politică a tatălui meu, încă nearestat. M-au numit totuși asistentă (apoi dată afară, în 1952, de Al. Graur, Tamara Dobrin, Bălănescu). Ralea era "generos", fie și "contradictoriu", în timp: făcea o răutate, apoi regreta, revenea. Nu mai amintesc despre "salvați", ca Marian Bejat, Herseni, eu, dar se uită sau nu se știe că, în anii '50, C. Rădulescu-Motru, orb, singur, rămas fără pensie, fără vie (tot "opțiuni", ca acum!), fusese numit de Ralea cercetător științific, la Institutul de Psihologie, și primea salariul acasă - nu l-am văzut niciodată acolo -, prin secretară, doamna Gheorghiade, rudă a lui Ralea. Avea slăbiciuni cu femeile, amante aproape declarate, dar a creat, în anii '50 - ce visam de mult! - Facultatea de Psihologie, Institutul, revistele. Nu știam că Ralea fusese amestecat în intriga cu Vintilă Horia. Dar nu cred că acceptase o comandă. Era sincer om de stânga, din anii 1919-20, ca doctorand la Paris, și zicea: "Îi ampoazonam, cu ideile mele, vacanțele tatălui meu" (onorabil judecător la Huși, care-și mai vindea din vie ca să plătească studiile fiului, acesta luând, la Paris, doctorate și primind oferta să fie numit acolo, la Universitate. Deci, fiind și adversar al legionarilor, putuse să acționeze din convingere contra lui Vintilă Horia. Dar se mai uită azi (inclusiv în Raportul Tismăneanu contra Comunismului, unde, la început, Roller e omis, dar după 3-4 rânduri sunt menționați, drept "colaboratori" "din partea vechii burghezii", M. Ralea și M. Ghelmegeanu. E omis, deci, un merit excepțional al lui Ralea și al altor intelectuali de frunte, în "Cotitura" începută de Dej, încă din 1956, când Ralea ne-a spus, în Cancelarie, câtorva, 2-3: "M-a invitat Dej la Eforie, să discutăm despre Cotitură!". Era începutul acțiunii contra tutelei sovietice, întreruptă din cauza "puciului" ungar, reluată prin 1963: o conferință incendiară contra URSS, a lui Ralea, la Sala Mică a Palatului, el "obligat", cu plăcere... A murit după câteva luni, la fel G. Călinescu sau câțiva care se lămuriseră ce era comunismul și mai ales impunerea lui de către URSS. Am publicat despre acest fapt istoric, de pildă, în 1997, în *România literară*, eseul prezentat și la Centenarul Ralea. Cei câțiva care luau masa la COȘ, ca Vianu, soția sa, Dna Rosetti sau, separat, G. Călinescu, au fost aproape simultan răpuși de inopinate cancere digestive.

– Ne puteți relata câteva cazuri ale luptei Dvs. cu cenzura comunistă?

– Dacă vă referiți la "obrocul" general, exercitat explicit prin partid (PCR), dar în subsidiar și prin Securitate sau prin invidii ori răutăți individuale, sau la chinurile "obținerii pașaportului", ca să răspund numeroaselor invitații profesionale, sau la barierele în carieră etc., cred că ați dat dvs. suficiente exemple, plus cele cerute mie. Dacă vă referiți la "cenzura" aplicată textelor (ca să se obțină BT-ul, "Bunul de tipar"), da, am "luptat", de pildă, când nu mi se acceptase publicarea măcar a rezumatului tezei, sau, în 1956, cu Al. Graur, ca să-mi publice (devenise director al Editurii Academiei RPR) cartea *Relațiile dintre gândire și limbaj în ontogeneză* sau când M. Ralea (aflat, în "weekend", sub influența unor lacrimi de "alcov", fiindcă recomandasem "persoanei" refacerea unui articol dat la *Revista de psihologie*) a refuzat, luni, Editurii Academiei (apoi a cedat, când m-am dus să-l întreb "De ce?") să semneze, pentru intrarea la tipar a cărții *Dialogul la copii*, premiat apoi de Academie etc.,etc. Sau, dacă vreți exemple minore,"pe text", să evoc refuzul meu de a elimina

→

Black Pantone 253 U

numele unor proscrişi postbelici în continuare, ca... Paul Valéry ori favoritul meu, Luigi Pirandello, din *Limbaj şi context*, 1959 (am mai redus din frecvenţa apariţiei, dar nu complet, iar la începutul anilor '60 am "militat" şi am reuşit, simultan cu alţii din Italia, URSS şi de la noi, să-l "reabilitez"pe Pirandello (fusese pe nedrept considerat "mussolinian"). Dar poate că uneori "cenzura" era scuza ori justificarea unor răutăţi, invidii, manifestări de "ce puternic sunt eu!" sau (atunci sau AZI) invocări de necunoaştere a realităţii (să fie, post - '90, "amnezii"?). Recent, au "impresionat" dramaticele mele avatare în domeniul beletristic sub dictatura comunistă. Dar unele dintre aceste persoane-empatice de azi fuseseră, de pildă, membrii comisiei de la Uniunea Scriitorilor, care nu mă primiseră ca membru nu numai când am predat dosarul, în ultimii ani 1980, dar CHIAR DUPĂ 1990 (doamna de la sediul Asociaţiei mi-a citit, din rezoluţia dată atunci, de comisie: "AMÂNATĂ". Şi nu am fost primită (vedeţi *România literară*, nr. 9, 2011) decât în 2002, şi cu "sprijin"!

– Vi s-au dedicat două volume omagiale în străinătate, dar niciunul în România. De ce această ingratitudine?

– Răspundeţi, vă rog, dvs.! S-ar putea să fiu singurul român, om de ştiinţă, căruia i s-au dedicat nu unul, ci două asemenea volume, de sute de pagini, cu contribuţii din întreaga lume, aparţinând unor şefi de catedre, directori de institute, cercetători cu bune lucrări, ca "surprize" faţă de mine: în 1994, *Dynamic contexts of language use. Papers in honor of to Tatiana Slama-Cazacu*, eds. (prof. plini) G. Mininni, S. Stame, Bologna, Ed. CLUEB, 1994, şi P*sycholinguistic studies. Papers in honour of Prof. dr. Tatiana Slama-Cazacu*, ed. by Penka Ilieva-Baltova, Krasimira Petrova, Sofia, Ed. RIVA, 2007, 423 p., din care mi-aţi permite (căci de ce ar trebui să se înregistreze numai ignominiile?) să citez Dedicaţia în română - există şi în bulgară, engleză, p. 2: "Această culegere de studii psiholingvistice o dedicăm savantei excepţionale, profesoarei, scriitoarei şi deosebitei femei, prof. dr. doc. Tatiana Slama-Cazacu. Ideile şi realizările ei în psiholingvistică, talentul ei organizatoric uimitor, devotata ei muncă în calitate de profesor universitar, vitalitatea şi energia ei, ţinuta aristocratică şi stilul elegant de a comunica - toate aceste trăsături descriu portretul scumpei noastre profesoare, prof. dr. doc. Tatiana Slama-Cazacu. / Cu mult respect, cu adâncă plecăciune şi cu dragoste, Vă dedicăm această culegere, scumpă prof. dr. Tatiana Slama-Cazacu". Penka Ilieva-Baltova, Krasimira Petrova [Universitatea din Sofia]". La Congresul IX al International Society of Applied Psycholinguistics (ISAPL), Bari, iunie 2010, a fost înscris în program, chiar în prima zi, şi ca şedinţă plenară - tot fără vreo intervenţie a mea -, un simpozion despre Prof. univ. dr. Tatiana Slama-Cazacu.

– Intenţionaţi să vă scrieţi memoriile?

– Mi-ar fi greu, ar dura enorm scrierea lor. Însă cred că ar fi nu numai utile pentru oricine lectura acestora, datorită experienţei de viaţă, care ar fi comprimată într-o asemenea carte, ci şi interesante, poate chiar, pentru unii, fascinante, prin multitudinea de ţări cunoscute direct, prin personalităţile întâlnite - şi nu doar temporar -, prin aprecieri psiho-sociologice, politice, culturale, universitare sau ţinând de activităţi de cercetare ştiinţifică, organizare locală şi internaţională de asociaţii, comitete, congrese etc.

Februarie 2011
Interviu realizat de
Ilie Rad

■

ancheta

O criză a presei scrise?

Am rugat participanţii la un curs de şcoală doctorală în ştiinţele comunicării să-şi comunice opiniile pe marginea acestui subiect-vedetă al mediilor româneşti. Să răspundă, mai precis, următoarelor întrebări:

1. *Dacă există, în ce constă această criză? Dacă nu, cum se explică panica celor care o aclamă?*
2. *Este presa un pericol social? Ce a putut provoca o asemenea percepţie?*
3. *Şi-a pierdut presa credibilitatea? Dacă da, ce a contribuit la pierderea ei?*
4. *Cât de periculoasă e manipularea în lupta politică? Cu ce consecinţe?*
5. *Raportul presă – autorităţile statului: o logică a discursului paralel?*
6. *Despre condiţia presei comunitare. Cât de comunitară este aşa-zisa presă locală?*

Răspunsurile, majoritatea, sunt remarcabile prin acuitatea observaţiilor şi prin rigoarea diagnosticului politic. Pentru câteva din ele, revista *Tribuna* şi-a oferit cu generozitate paginile.

Aurel Sasu

Octavian Vasile Apan

Obscuritate denaturantă

Nu e pentru proşti!

Criza presei? Care? ... Criza istoriei poate!!! O criză financiară? O criză a managementului defectuos? De ce se vorbeşte continuu despre o criză a presei? Este vorba, probabil, despre o accelerare a istoriei sau de o mai interesantă istorie a altor vremuri. Textul, oriunde ar apărea, tot text apărut este şi, dacă este prost, tot prost rămâne. Internetul denaturează oarecum presa scrisă, dând naştere unui fenomen similar cu cel din vremea lui nenea Iancu, în sensul inflaţiei de autori, ţinând seama că, pe vremea lui, era o inflaţie de poeţi şi prozatori proşti. Tocmai din această cauză există o criză a presei, o criză a prostiei. Presa va ieşi din criză atunci când va trăi exclusiv din piaţă, atunci când patronii ar face orice pentru a lucra cu oameni capabili, cu profesionişti şi în numele adevărului. Dar, atâta vreme cât se pot obţine bani frumoşi din comenzi de stat... diverse articole, ştiri comandate, ce importanţă mai are cine le scrie? Analfabeţii plătiţi cu puţin ori slugarnicii plătiţi cu mult sunt la mare căutare. Au apărut foarte multe ziare tocmai pentru că piaţa a permis acest lucru, nevoia imediată de bani, nevoia imediată de replică, nevoia imediată de a repara o imagine sau alta. La toate aceste ziare, care trăiau din politică comandată, acum le e foarte greu, iar patronii trebuie să le închidă pentru că şi-au pierdut utilitatea. Piaţa a favorizat apariţia mai multor ziare a căror ştiri nu exprimau nimic, ştiri fără consistenţă, ziare în a căror pagini scriau jurnalişti care nu-şi cunosc limba maternă şi care au atras publicul captându-i atenţia cu ridicolul, în timp ce ştirile din presa scrisă de calitate au fost ignorate. Calitatea învăţământului românesc a scăzut... de ce?? Prin urmare, a scăzut şi calitatea jurnaliştilor. Presa, pentru cei ce o comandă, este o afacere, un mijloc de manipulare, un mijloc de a-i servi pe cei cu bani în diversele lor scopuri, nicidecum nu este un focar de cultură, un mijloc care să educe. Nu vorbim aici despre educarea în masă, specifică perioadei comuniste, „îndoctrinarea" sau formarea unui anumit tip de cititor. Cine stabileşte acest prototip de cititor? şi se poate aminti aici ideea lui Lenin, cum că „presa este un organizator colectiv". Presa trebuie să fie un mijloc de a promova idei valoroase ori un mijloc de a promova adevărul în toate formele lui, un mijloc care să aducă lumina vie în minţile celor mulţi. Dar acest soi de presă, existentă azi, îţi ascunde adevărul, îl lansează pe piaţă denaturat, în folosul celor care dictează. Piaţa este saturată, oamenii sunt trişti, s-au săturat de prostii, nu mai cumpără ziare pentru amuzament, nu mai au bani să le

cumpere, conştienţi fiind că dau banii pe nimicuri, aşa cum făceau altădată pentru a se amuza pe moment. Presa trebuie să aibă la temelie cititorul, să se adreseze tuturor, nu numai câtorva categorii. Fundamentul presei este „dezvăluirea", adică să informeze... dar ca să informeze trebuie să fie informată, iar pentru a fi informată trebuie să concureze cu serviciile secrete şi la toate acestea se mai adaugă şi talentul sau geniul creativ al autorului care scrie acel articol. Pentru că, dacă primează prostia, atunci cu siguranţă va apărea acea barieră de comunicare între articol şi cititor. Aici, apare selecţia pe care o fac cititorii, segmentarea presei, refuzul cititorului de a mai pleca urechea la mizerii. Aici rolul ziaristului merge paralel cu cel al scriitorului. Referitor la cele spuse mai înainte, legat de informare, presa nu trebuie să ia o anumită decizie influenţând opinia publică în legătură cu un caz, ci trebuie să informeze cititorul despre acel caz.

Un pericol bun

Dar, probabil, că presa spune prea multe, în timp prea scurt, dezvăluie lucruri pe care nu trebuie să le afle toată lumea şi, din această cauză, este considerată de unii pericol social, o ameninţare la adresa securităţii statului sau a persoanei. Pentru că orice campanie de presă, care a dezvăluit prea multe despre un fenomen corupt a celor aflaţi la putere, dintr-o instituţie a statului de exemplu, a fost acuzată că răspândeşte informaţii false şi că acea campanie este făcută la comandă politică pentru a găsi nod în papură ori

20 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

pentru a denatura imaginea cuiva. Fiind un canal de acces al grupurilor de interese, prin livrarea continuă de informații false asupra unui aspect reluat de zeci de mii de ori, formează o părere publică favorabilă acelor grupuri de interese. Mai mult, expunerea aceluiaşi mesaj, cu aceeaşi esență cu scopul influențării în unul sau mai multe ziare, conduce, de cele mai multe ori, la formarea unei opinii publice scontate. Fără discuții, toate acestea urmăresc, de cele mai multe ori, „lucrul dovedit deja", influențarea deciziei politice în vederea obținerii de avantaje de natură economică sau relații cu instituțiile statului. Presa în sine, şi mă refer aici la presa adevărată dacă o mai fi existând, nu este şi nu ar trebui să fie un pericol social, dar având în vedere că trăim într-o țară de ascultați şi slugi prea-plecate care nu ştiu cum să intre în grațiile celor în a căror mână e cuțitul, presa a devenit un pericol social. Iar atunci putem compara presa cu orice alt flagel al societății ce reprezintă un pericol social: cu crima organizată, cu deținerea ilegală de arme, cu fenomenul corupției care, de multe ori, este mascat de anumite trusturi de presă; putem merge până acolo? ... în folosul cui sunt toate acestea? în folosul unei societăți bolnave? ori în folosul unor rebuturi sociale cu minți bolnave care, printr-o conjunctură nefastă, au ajuns la un potențial economic ce le permite să trăiască după propriile reguli în aşa-zisa societate denumită de ei bolnavă.

Se formează o groapă

Din aceste cauze, s-a produs ruptura între presă şi cititor, ruptură care face referire la credibilitate, iar societatea a perceput presa ca pe ceva care, de cele mai multe ori, minte pe bani şi la comandă. Cei mai mulți ziarişti sunt asemenea unor lăutari, scriu ce li se comandă, ba, mai mult, s-a format o clasă de ziarişti asemănătoare dealerilor care-şi onorează cu promptitudine clientul. Cititorul nu mai poate distinge informația ca produs editorial, cu o anumită relevanță în viața lui, de informația plătită şi ambalată editorial, apoi livrată în scopuri obscure. Cititorul, pe de o parte, acuză presa de lipsă de credibilitate şi transparență, iar, pe de altă parte, agreează execuțiile de presă şi limbajul violent. Şi tocmai ştirile false sunt cele care subminează credibilitatea şi autoritatea presei scrise. Credibilitatea presei este dată şi de felul diferit în care este prezentată o ştire, un personaj, de la un editorial la altul. Un personaj, într-un editorial, este prezentat ca fiind răul întruchipat, iar în altul este prezentat ca fiind un politician fin, cu abilități şi calități înnăscute pentru această meserie. Departajarea în funcție de interes? Cititorul pe cine să creadă? Căci, pentru formarea unei păreri proprii, este nevoie de o domesticire culturală a individului. Bineînțeles, exemplele de acest gen sunt multe şi toate sunt taxate de cititor.

Există un proces de conştiință?

Toate acestea nu fac altceva decât să manipuleze într-un mod grosolan cititorul, adică o întreagă națiune. Manifestată mai ales în timpul campaniei electorale, manipularea politică cu ajutorul presei este o formă gravă şi reprezintă inducerea în eroare, dirijarea oamenilor, deoarece ea lasă impresia că individul, persoană publică, acționează conform voinței proprii. Ea – manipularea, stabileşte cine, ce, cum şi cât primeşte din bunurile comune şi cum se ajunge la resursele de supraviețuire ale unei societăți. Ea poate da tonul politicii sau o notă de trompetă războinică. Ea este mijlocul prin care se pune în scenă puterea, distribuind roluri pentru politicieni într-o campanie electorală. E prezentă în tot şi în toate. Este supremul emoțiilor colective, ea comandă credințele şi imaginile, miturile şi contextele sociale, stabileşte identitățile politicienilor. Construieşte sentimente de securitate socială, dar şi frici colective. Canalele de influență îşi fac, încă o dată, datoria şi, prin intermediul lor, ziare, emisiuni sau lideri politici reuşesc să inducă părerile proprii maselor sociale. Manipularea se bazează pe o strategie centrală, uneori unică, iar această strategie trebuie să fie invizibilă, căci dezvăluirea ei ar arăta că există o strategie, un calcul ce specifică manipularea. Până la urmă, manipularea înseamnă înşelătorie; cât de gravă este înşelătoria? Să intri prin efracție în mintea cuiva, pentru a-i forma o opinie sau a-i provoca un comportament, fără ca el să ştie că efracția s-a produs. Este un delict moral grav. Manipularea este, de fapt, o violență emoțională sau cognitivă mai gravă uneori decât violența fizică. Tot ce trebuie să facă omul politic pentru a manipula omul social, într-un mod năucitor, este să-i stimuleze sau măcar să-i sugereze deznădejdea şi incertitudinea. Folosirea acestui fel de armă are, de cele mai multe ori, urmări foarte grave. Unele dintre aceste urmări ale manipulării au efecte imediate, altele se văd după ani sau chiar după decenii. Articole unidirecționate, necontrolate, pot conduce la dereglarea şi distorsionarea simțului realității şi la scoaterea unui om în afara timpului şi a spațiului, iar victimele cu certitudine sunt într-un număr foarte mare. Manipularea induce stări de nesiguranță, de ostilitate, de neangajare, de violență, de agresivitate şi adânceşte starea de sugestibilitate spre acțiune. Ea determină pierderea abilității de a gândi rațional, duce la instabilitatea capacității de a lucra cu idei abstracte despre ceea ce este bine sau rău, adevărat sau fals, diminuează posibilitățile de a percepe exact ceea ce se întâmplă în jur. Toate acestea sunt consecințe ale manipulării care duc la animalizarea individului şi la violențe fără precedent în istorie, ajutând, totodată, individul să se raporteze la ororile trecutului fără să rămână doar martor reflexiv.

Satiră de pres...ivă

Intersecția dintre presă şi instituțiile statului, dintre presă şi putere este una riscantă, o intersecție cu un sens giratoriu nesemnalizat, unde se pot produce multe accidente. Ba, mai mult, nefiind semnalizată de nimeni, încadrările se fac haotic fără a mai ține cont, nici măcar de regulile bunului simț, dacă ar mai exista, şi acestea într-o societate lipsită de interesul față de cetățean. Circulația, în acest sens giratoriu, cu toate încadrările lui haotice, este, la un moment dat, oprită (în campaniile electorale, de obicei) de coloanele oficiale care trec în marş forțat, cu obiectivul principal „acapararea puterii". Trecând în ordinea importanței lor, a patra trece şi presa care, fără vreo legătură strânsă cu coloana oficială, dar ținând aproape de aceasta, pentru a nu pierde senzaționalul comandat, cu discursul ei tăios şi cu fruntea sus trage cu ochiul mulțimii debusolate, oprite în intersecție, aşteptând cu nerăbdare o frântură din informațiile de culise. Moment în care un copil inocent se desprinde din mulțime, sărind în fața coloanei oficiale cu intenția de a înmâna o floare. Se produce inevitabilul accident în lanț, pe care acea mulțime debusolată îl simțea aproape. Copilul nu pățeşte nimic, este evitat, sesizat fiind din timp, dar rămâne cu traumele unei sperieturi care, spun specialiştii, va dispărea până peste patru ani, când va trece următoarea coloană oficială. Aceasta este, în general, legătura dintre presă şi instituțiile statului.

În ceea ce priveşte presa locală, se poate spune că nu există foarte mari diferențe, nici de fond şi nici de formă, de cea centrală. Scrisă, de voie de nevoie, cu articole şi ştiri puerile, este şi, de această dată, o afacere locală. Jurnaliştii, de cele mai multe ori, au doar cursuri de formare în această meserie şi, necunoscând bine limba română, încearcă să scrie, amăgindu-se că scriu bilingv, când, din păcate, textul le iese trilingv. Mare parte a ştirilor sunt preluate din cotidianele centrale. Când apare vreun senzațional pe plan local, acesta este ținut sub tăcere până când se limpezesc apele, ca să afli din povestirile altora toate amănuntele lui. ■

Tasso Marchini

Black Pantone 253 U

Cultura în era consumului

Elena Abrudan

Demersul pe care vi-l propun presupune discutarea priorităților apărute în organizarea vieții economice şi culturale, prin corelarea noțiunilor de cultură, comunicare şi acces. Încă în secolul XX era industrială fusese depăşită de era accesului. Era perioada în care accesul devenea mai important decât proprietatea, iar resursele culturale începeau să fie transformate în forme de experiență personală şi divertisment pentru care trebuia plătit. Evoluția tehnologiilor de comunicare permitea transmiterea experienței umane împărtăşite şi configurarea unei noi paradigme economice datorită impunerii comerțului cultural. În noua economie culturală, organizarea vieții comerciale este complexă; este o lume a simbolurilor, rețelelor şi feedback-ului, lumea conexiunii şi interactivității. Practic, viața cotidiană este mediată, uneori în timp real, de noile canale digitale. Omul găseşte un sens comun şi împărtăşeşte experiențele trăite prin comunicare. Astfel, comunicațiile digitale şi cultura devin o marfă la care toți indivizii doresc să aibă acces. Zilnic, prin comunicare, oamenii transmit semnificații care au fost înțelese, îmbogățite, transformate potrivit experienței personale. Această situație este posibilă datorită faptului că publicul tinde să se situeze în spațiul ficțional al formelor artistice. Întâlnirea receptorului cu multiple realități, chiar ficționale, se transformă în cunoaştere. În general, receptorul reacționează dacă a recunoscut imaginea; îşi creează propriile semnificații culturale, care reflectă cunoştințele, credințele, atitudinile stimulate de suprapunerea imaginilor şi a altor forme culturale văzute în trecut. Comunicarea indivizilor într-o anumită cultură presupune recrearea acelei culturi în interacțiunile comuncaționale potrivit sensurilor împărtăşite de membrii unei culturi sau comunități. Limbajul, arta, muzica, dansul, textele scrise, filmul, programele sunt uneltele folosite de om pentru a interpreta, reproduce, menține şi transforma rețelele de semnificații.

Prin urmare, cultura constă din experiențele împărtăşite care dau sens vieții omului, dar prin comunicarea, deci prin interpretarea, recrearea şi transmiterea lor pe varii canale, cultura intră pe piața media, unde este preluată şi reînnoită prin noi exigențe, pretinse de un parcurs comercial. Tendința este de a transforma bunurile culturale în marfă, de a le vinde, de a le integra în fluxul comercial. De aceea, există preocuparea de a folosi noile tehnologii de informare şi comunicare ca mijloace de relaționare, de a stabili relații pe termen lung cu consumatorii, fidelizarea acestora şi formarea comunităților de interese.

Mai nou se apreciază că relația indivizilor şi a comunităților cu discursul, dansul, ritualul, muzica, artele plastice este mai mult decât vitală. Aceste forme de exprimare a creativității umane pot fi acum separate de creatorii lor, de mediul şi timpul în care au fost create şi pot fi vândute celor care pot să plătească pentru ele. Industria culturală este sectorul cu cea mai mare creştere în economia globală, cucerind întâietatea în domeniul comercial. Acum radioul, filmul, televiziunea, înregistrările audio-video, turismul, mall-urile, centrele de divertisment, parcurile tematice, moda, bucătăria, sportul, jocurile, centrele de întreținere şi relaxare, lumile simulate şi realitatea virtuală devin accesibile într-o măsură mai mare sau mai mică tuturor celor care pot să plătească pentru ele. Fiind o experiență împărtăşită, viața culturală presupune existența principiului includerii şi excluderii. Simpla calitate de a fi membru al unei culturi sau comunități presupune accesul la o rețea de experiențe sociale împărtăşite. Prin urmare, accesul era un criteriu intrinsec încă din epocile premoderne când se baza pe tradiții, rituri de trecere, relații de familie, apartenența la o etnie, religie sau un anumit gen. Acum, cultura se fragmentează în experiențe comerciale şi consecutiv, accesul migrează din domeniul social în cel comercial (J. Rifkin, *The age of Access*, 2000). În economia globală, producția culturală este forma dominantă a activității comerciale.

Astfel a fost depăşită o perioadă lungă de timp în care cultura era considerată opusul valorilor materiale. Potrivit sociologului american Daniel Bell (*The Coming of Postmodern Society*, 1996), treptat, chiar şi noțiunea de participare democratică şi drepturi individuale şi-au găsit loc pe piață sub forma dreptului de a consuma, ca expresie a libertății individuale. Apariția marilor magazine, a publicității şi campaniilor de marketing celebrează consumul. Progresul, înălțarea spirituală presupune acum experiențe estetice, valori civice care s-au transformat în valori de consum, pe o piață în creştere. Consumul şi împlinirea etică au fost reconciliate şi impuse pe piață de către artă, ca prim comunicator al normelor culturale.

Fiind cea mai sofisticată formă de exprimare a omului, arta organizează şi comunică experiențe sociale în forme care ating profunzimea spiritului uman mai mult decât formele economice şi politice ale comunicării. Formele de artă apărute ca reacție la încercările de subsumare a artei imperativelor sociale şi politice (noile forme de muzică şi dans ca rock-ul şi break-dance) transmit semnificații sociale în acord cu spritul nonconformist al timpului şi creează valori împărtăşite de o mare parte a membrilor societății. Este o situație foarte diferită de secolele anterioare, când artiştii comunicau valori individuale, propovăduiau împlinirea personală şi exprimarea de sine într-o lume a producției de masă şi a anonimatului. În lumea bazată pe valori materiale, ale proprietății, eficienței şi utilității, subiectivitatea era substituită cu obiectivitatea, iar creativitatea cu producția industrială. Totuşi, artiştii celebrau momentul, frumusețea, eliberarea de sine, exotismul spațiilor îndepărtate. Paradoxal, sensiblitatea artistică, valorile promovate de artişti au stimulat tranziția de la producție la consum. Acumularea capitalistă ajunsese la apogeu, iar eliminarea stocurilor determină orientarea spre consum. Valorile propuse de artişti, dorința omului de împlinire, creativitate, de a se juca, relaxa au fost folosite pentru a crea cultura de consum. Calitatea de comunicator al valorilor împărtăşite ale comunității au determinat direcționarea artei spre piața de consum. Creativitatea era necesară acum pentru a ataşa sensuri culturale produselor comercializate, pentru a vinde *un mod de viață*. Creativitatea, împlinirea, elevația spirituală au început să fie achiziționate sub forma produselor şi serviciilor atribuite culturii, iar valoarea utilitară a bunurilor şi serviciilor a devenit tangențială față de valoarea lor psihologică. La început publicitatea, care era găzduită în media, apoi noile tehnologii au oferit pieții un avantaj față de mediile culturale tradiționale (arte plastice, dans, muzică, teatru, spectacole, parade, festivaluri) invocate pentru a reproduce experiențe împărtăşite. După opinia lui Rifkin, cultura poate fi acum valorificată pe bucăți în mediul electronic şi diseminată în spații îndepărtate, făcând posibile experiențe împărtăşite de indivizi foarte diferiți şi indiferent de distanță. În aceste condiții, arta produsă şi valorizată local trebuie să concureze cu formele de artă generată electronic, ceea ce a determinat estomparea vocilor puternice care să interpreteze şi să reproducă semnificațiile culturale. Prima reacție la concurența apărută, au fost produsele livrate ca şi opere de artă, iar arta în sine a făcut trecerea de la cultura tradițională la cultura de consum. Consecutiv, a apărut spaima că în artă s-a spus totul, nu mai este nimic de creat şi cumpărat; arta ia forma experiențelor umane oferite ca produse de consum. Cercetătorii francezi şi americani ai fenomenului consideră că experiența trăită este ultima marfă din circuitul capitalului şi a determinat apariția terminologiei care să descrie această stare de fapt: *industria experienței, economia experienței.* Industria experienței include activități culturale, călătorii, divertisment şi configurează preocuparea indivizilor de a experimenta ceea ce n-au făcut încă, ceea ce şochează, provoacă adrenalina, tot ceea ce pasionează. Se consideră că, în locul bunurilor care erau achiziționate altă dată, economia experienței produce amintiri. Iar producătorii trebuie să ofere experiența prilejuită de obiectele produse şi comercializate: mobila – experiența utilizării şi relaxării, aparate electro-casnice – experiența gătitului, îmbrăcăminte – experiența folosirii hainelor de lux, a ținutelor *office* sau *casual*, PC-uri şi gadget-uri – experiența interrelaționării universale. În sfera culturală globală actuală intră şi frumusețile naturale, catedralele, muzeele, palatele, parcurile, ritualurile, festivalurile, care au fost transformate de agențiile de turism şi companiile care asigură infrastructura, de lanțurile de hoteluri, restaurante şi magazine în forme ale producției culturale oferite ca divertisment. Siturile istorice devin fundalul experiențelor culturale pe care le plătesc indivizii. Exploatarea resurselor naturale ale unor regiuni pentru a produce bunuri şi servicii a fost depăşită. În era capitalismului cultural, resursele culturale ale unor populații sau comunități sunt folosite de marile companii internaționale pentru a produce experiențe. Industria turismului trebuie să facă față altor provocări. Creşterea numărului de turişti pretinde dezvoltarea infrastructurii, a rețelelor de telecomunicații, a facilităților de recreere, ceea ce încurajează competitivitatea, promovarea turismului ca element economic strategic şi de creare a locurilor de muncă. Mai nou, de aceeaşi importanță ca şi infrastructura, prioritatea industriei turismului este dezvoltarea sustenabilă, ceea ce presupune protejarea mediului, conservarea biodiversității, menținerea ecosistemelor locale, constituirea de rezervații şi parcuri. Interesul pentru protejarea moştenirii naturale şi culturale a comunităților şi țărilor vine în întâmpinarea celor ce vor să experimenteze

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

posibilitățile oferite de mediul natural, celor ce vor să se bucure de natura însăşi. Cluburile organizate chiar în parcurile naturale permit membrilor lor accesul la privelişti unice şi activități specifice zonei: pescuit, vânat, anumite forme de sport. Pare un paradis destinat petrecerii timpului liber. Există însă şi opinii în defavoarea acestui tip de colonii de odihnă şi divertisment, deoarece este o destinație a celor care îşi pot permite să plătească accesul într-un fel de realitate alternativă, care facilitează experiențe unice, specifice spațiului respectiv şi care aparțin totodată unui pattern de organizare a ofertei experiențiale şi a accesului la aceasta. Trebuie să observăm însă că tocmai acesta este scopul acestui tip de activități de relaxare şi divertisment. Este vorba de oferirea unei experiențe unice în legătură cu posibilitățile inimitabile ale spațiului respectiv şi cu încercarea de evadare din cotidian, de abstragere din rutina zilnică, din stresul, viteza, fragmentarismul şi aglomerarea care caracterizează viața în era postmodernă.

Aceste considerații sunt valabile şi în cazul marilor centre comerciale care concentrează activități comerciale şi de divertisment: cursuri, sport, cafenele, piscine, bănci alei, săli de spectacole, restaurante, librării, magazine, întâlniri cu prietenii, participări la diferte manifestări culturale. Cândva, o parte din aceste activități aveau loc în piața publică, spațiu deschis tuturor, loc de împărtăşire a variilor experiențe, spațiu în care avea loc schimbul cultural de valori: festivaluri, divertisment, teatru, concursuri, întreceri sportive, comerț, dar şi loc de discuții pătimaşe, comploturi politice, discursuri, manifestații. Aceste ultime forme de manifestare nu sunt posibile în mall-uri, loc destinat divertismentului, şi relaxării, deşi aleile largi, copacii, băncile, cafenelele pot să dea aparența spațiului public. „Mall-urile sunt medii de comunicare sofisticate, construite să reproducă părți ale culturii în forme comerciale simulate" (Rifkin, 2000). Cu ajutorul tehnologiilor avansate este creat un mediu cultural special – luminile, clima, motivele arhitecturale, sistemele de supraveghere comunică un spațiu cultural diferit de spațiile culturale care există dincolo de porțile acestui spațiu. Azi, mall-urile sunt spații teatrale în care se pătrunde lăsând grijile la o parte, în care timpul nu are importanță, iar magazinele îți amintesc peşterile pline de comori din poveştile copilăriei. De altfel, tinerii constituie o mare parte a celor care-şi petrec timpul liber în această ambianță exotică şi confortabilă, mobilată cu fântâni, palmieri, bănci pentru odihnă, lumini indirecte; aici ei au posibilitatea să-şi modeleze corpul potrivit normelor estetice moderne, să se îmbrace conform vârstei şi modelelor preferate, să vizioneze spectacole avangardiste, filme sau expoziții incitante, să participe la târguri de carte, de bijuterii sau de antichități, la diferite ateliere de creație, să se întâlnească cu prietenii.

Designerii produselor culturale oferite în mall-uri au dezvoltat un plan pentru a asigura o experiență teatrală care poate fi vândută. Toți cei implicați, dezvoltatori imobiliari, arhitecți, designeri, specialişti în relații publice, advertiseri conlucrează pentru a garanta o experiență teatrală optimă şi vânzări maxime. Magazinele existente creează un mediu de cumpărare propice, există *boutique*-uri luxoase, magazine pentru oameni cu stiluri de viață, vârste, educație, gen, stare materială diferite, astfel încât să fie pe gustul tuturor. William Kowinski (*The Malling of America,* 2002) observa că în mall ai sentimentul unei scene de spectacol, că mall-ul este ca o televiziune tridimensională, deci scopul vizitei este divertismentul, ca la televizor, doar că aici, consumatorul devine actor în drama în desfăşurare.

Dincolo de toate acestea, important mi se pare să subliniez tocmai caracteristicile care apropie mall-ul cultural de spațiul public: comerțul acompaniază experiențele, faptele de cultură. Piața publică a fost sute de ani loc de întâlnire, discuții amicale, un bun prilej pentru împărtăşirea experiențelor culturale şi abia apoi, spațiu în care se desfăşura comerțul, negustoria. Importantă era crearea şi menținerea capitalului social. Pe la jumătatea secolului XX, pe măsură ce piața publică începe să dispară ca şi spațiu cultural, ea face loc unui nou spațiu, în care relațiile interumane se transformă în relații comerciale. Periferice şi derivate fiind din relațiile culturale, relațiile comerciale încep să ia locul acestora. Totuşi, noul spațiu are o arhitectură potrivită întrunirilor, comerțul cuprinde cultura în formele experiențiale amintite, iar mall-ul devine din nou locul vieții sociale în care importante sunt schimbul de informații şi experiențele culturale. La mall se vând experiențe ca produse, servicii sau evenimente memorabile. ■

un punct de vedere

Grajdurile lui Augias sau povestea lui 10 % (I)

Vasile Radu

Legenda vorbeşte despre cutezătoarea şi incredibila prinsoare prin care Hercule s-a angajat să curețe într-o zi ceea ce mulți alți argați nu putuseră să facă într-un an, să curețe, adică, grajdurile în care regele Augias adăpostea 3000 de boi, pentru a primi ca răsplată 300 de boi, deci 10 %. În caz de nereuşită pe erou îl aştepta moartea (sau, închisoarea)!

Dacă aplicăm acest „pattern" mitologico-literar vieții artistice actuale - apropo de aspirația nerealistă de a câştiga pentru Cluj în deceniul care urmează coroana şi sceptrul de „capitală culturală europeană" - vom realiza ridicolul care urmează: angajamentul pe care şi l-a asumat Hercule se baza în primul rând pe istețimea sa! Voia să scoată în afara grajdului mulțimea acelor ființe întărcuite, să facă câte două mari spărturi în zidurile „cetății" prin care să dirijeze şuvoiul de ape a două râuri care curgeau în proximitate, pentru ca acestea să ia cu sine gunoiul înțepenit la nivelul zidurilor.

Ca orice „semizeu" cu spirit practic, de vocație inginerească, Hercule a apreciat corect existența acelor spărturi, a făcut calculele necesare, aşezându-se temeinic în fața maselor şi devenind om politic. Două râuri mai mici ar fi putut face cât Someşul umflat, adică unul mai mare! A anticipat corect proverbiala lene românească şi tendința perpetuă a românilor de a câştiga războaiele, aliindu-se cu natura. În afara acelora care dorm, sprijinindu-se în sapă! Dar, boii scoşi afară au dat peste alte păşuni reavene şi n-au mai vrut, în ruptul capului, să se întoarcă înăuntrul zidurilor. Cei mai îndărătnici au fost câțiva viței care trăiseră visul american al abundenței. Pentru aceştia nu mai exista alt loc sub soare! Nici nu mai voiau să audă de regele lor Augias, cu toate diligențele şi implorările depuse. Coronița şcolărească a început să se clatine pe creştetul Eroului. Îşi vedea amenințată promițătoarea perspectivă a celor 10 %. Nu tu „fonduri europene", nu tu sinecure, nu tu mângâietoarea alifie a şpăgii. Nici măcar „societatea civilă" nu mai putea face nimic, infestată fiind cu asociații şi fundații destinate să sprijine grupurile de interese. Regele Augias privea impasibil, de la Bruxelles, arzând de nerăbdare să-şi pună promisiunea în aplicare, adică, să-l decapiteze pe erou, înlocuind recompensa printr-o pedeapsă!

Singura soluție rămasă era să te bazezi doar pe capetele care au urmat umil îndemnurile rândaşilor, reluându-şi conştiincios locul dinăuntru, spălat de viitură. În pofida promisiunii eroului că vor primi drept recompensă doar 10%. Era bine şi aşa!

Există şi o altă variantă de sfârşit, mai optimistă. În grajduri s-au întors 300 de boi,

Koszta József

adică, 10 %.

P.S. Fabula şi interpretarea se referă doar la visul negru al autorului, având mai degrabă legătură cu irealitatea. În realitatea visului, lucrurile s-au sfârşit mult mai rău!

Această alertă sumbră s-a născut după o lectură târzie, de seară, a excelentei cărți semnate de Marius Babias, *Naşterea Culturii Pop,* Editura Idea, Cluj, 2009. (Cartea poartă şi un subtitlu atrăgător: *Underground, Feminism, Lifestyle, Hacktivism: avangarde culturale şi lupte sociale între pop şi politică.*) ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Ipocrizia ca virtute

Sergiu Gherghina

Dincolo de dilema morală şi diplomatică pe care o generează, informaţiile WikiLeaks sunt relevante pentru cetăţeanul obişnuit. Ele prezintă o lume diferită de cea pe care aleşii noştri – în sens general, indiferent de ţara în care ne aflăm – ne-o prezintă şi ajută la descoperirea unor detalii ce sunt cunoscute în spatele uşilor închise. Elementele picante despre guvernele mai multor state naţionale nu au întârziat să apară. Cel mai recent detaliu referitor la demnitarii români vizează surprinderea în cadrul unui raport al Departamentului de Stat al SUA a utilizării unui limbaj discriminatoriu la adresa minorităţilor etnice. Aspectul în sine nu este frapant: ultimii 20 de ani au fost presăraţi cu numeroase injurii publice la adresa minorităţilor etnice de către diverse personalităţi ale vieţii publice. Să nu uităm că în anul 2000 candidatul cu un astfel de mesaj a ajuns în turul al doilea de scrutin al alegerilor prezidenţiale. Totuşi, informaţiile WikiLeaks confirmă pentru publicul larg ipocrizia celor ce ne reprezintă.

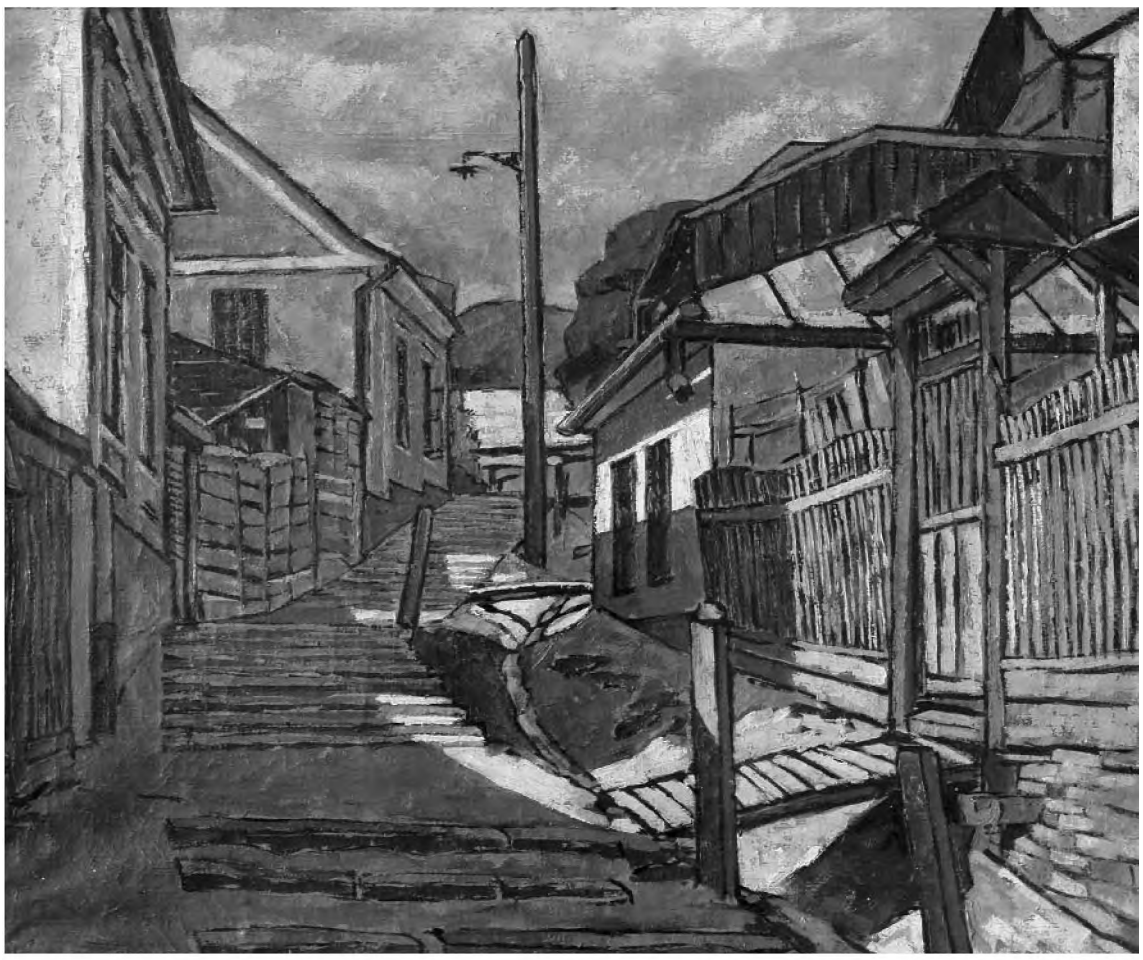
De fiecare dată când statele membre ale UE au întreprins acţiuni orientate împotriva cetăţenilor români de orice etnie, preşedintele şi oficialii guvernamentali au reacţionat prompt, condamnând actele de discriminare. Totuşi, pe plan intern, reprezentanţii acestor instituţii nu ezită să reproducă stereotipuri şi să profereze injurii – în varii forme – la adresa minorităţilor etnice de pe teritoriul României. Grupul la adresa căruia sunt făcute cele mai multe remarci xenofobe este cel de rromi. Declaraţiile pe plan extern sunt în permanentă disonanţă cu actele întreprinse pe plan intern. Dorinţa Italiei de extrădare a cetăţenilor români de etnie rromă din perioada imediat următoare uciderii Giovannei Regianni a condus la reacţii vehemente pe cale diplomatică din partea Ministerului de Externe Român. Acestea erau îndreptăţite prin prisma drepturilor omului. Însă, o astfel de atitudine a fost imediat contrabalansată de un mesaj cu tentă xenofobă. Ministrul de Externe de atunci, Adrian Cioroianu, a şi propus o măsură discriminatorie împotriva cetăţenilor de etnie rromă – deportarea acestora în deşert, atribuind implicit fiecărui membru al acestei etnii calitatea de infractor. În aceeaşi perioadă, preşedintele României a calificat drept inacceptabilă din punct de vedere al drepturilor omului acţiunea Italiei de amprentare a cetăţenilor români de etnie rromă din Italia. Un nou gest care se impunea. Însă, acelaşi preşedinte utiliza termenul de „ţigan" cu conotaţii peiorative la adresa unei ziariste ce îl urmărea la ieşirea dintr-un supermarket.

Recenta decizie a Franţei de expatriere a cetăţenilor români de etnie rromă a condus la reacţii diplomatice agile din partea României care a acţionat pe mai multe planuri de la condamnarea actelor de xenofobie până la sesizarea organismelor Uniunii Europene (UE) referitor la încălcarea libertăţii de liberă circulaţie a persoanelor. În paralel cu aceste eforturi, liderul diplomaţiei româneşti părea dornic să ilustreze faptul că aceste reacţii sunt determinate mai mult de cutume şi obligaţii decât de ceea ce crede cu adevărat. În apariţii din mass media din acea perioadă, preşedintele ţării îşi exprima nemulţumirea faţă de confuzia generată la nivel internaţional între „rrom" şi „român" şi argumenta în favoarea utilizării denumirii anterioare de „ţigan". Aceste afirmaţii au fost întărite în alte apariţii în care preşedintele român făcea referiri generale la cetăţenii de etnie rromă pe care îi cataloga drept hoţi, cerşetori şi nedornici să muncească. Ultima declaraţie a fost făcută în contextul unei vizite oficiale într-un nou stat membru al UE (Slovenia) şi justifica, în principal, incapacitatea României de a face faţă problemelor cauzate de cetăţenii săi în alte state ale UE.

Toate aceste inadvertenţe atitudinale conferă impresia că reacţiile diplomatice sunt cutume sau aspecte cu caracter simbolic ce nu poartă vreun înţeles substanţial. Credibilitatea celor care ne reprezintă pe plan intern şi internaţional scade şi oferă semnale contradictorii. Care este gestul în care cred cei ce ne conduc? Acuzele aduse celorlalte state pentru discriminare sau opinia conform căreia există etnii ce merită această discriminare? Dacă preşedintele român consideră că are dreptate când cataloghează etnia rromă în maniera în care o face, atunci nu ar trebui să îl deranjeze imaginea acestei etnii în afara ţării şi nici expatrierile şi amprentările. Dacă, pe de altă parte, acestea din urmă i se par injuste, atunci ar trebui să fie reţinut în emiterea propriilor opinii ofensatoare la adresa minorităţilor etnice. În contextul în care preşedintele sau ministrul de Externe au astfel de comportamente, atunci mesajele xenofobe ale liberalului Ludovic Orban, tenismanului Ilie Năstase (ce aproba gestul lui Sarkozy) sau ieşirile cotidiene ale lui Gigi Becali nu reprezintă o surpriză majoră. Practic, imităm modelele celor pe care îi acuzăm; nu este nicio diferenţă între discriminarea noastră verbală şi faptele altor state membre. Condamnarea gesturilor proprii regăsite la alţii este dovadă de ipocrizie.

Astfel de exemple alimentează reproducerea unor atitudini inconsecvente la nivelul cetăţenilor obişnuiţi. Suntem oripilaţi când la meciurile de fotbal internaţionale se scandează „ţiganii!" împotriva echipelor de club româneşti sau a naţionalei României. Probabil este mai frustrant atunci când astfel de etichete vin din partea unor ţări pe care le considerăm asemănătoare sau inferioare din punct de vedere al performanţelor democratice (Bulgaria, Bosnia, Serbia). Ne deranjează afişul meciului Franţa-România de la Paris care include un violonist de etnie rromă sau anunţurile xenofobe din aceeaşi ţară care asociază hoţii de bagaje cu românii. Niciunul dintre aceste aspecte nu opreşte scandările rasiste din timpul meciurilor de fotbal dintre echipe româneşti, aceste mesaje fiind adresate atât jucătorilor de etnie rromă, cât şi unor grupuri întregi de suporteri sau echipe.

Documentele WikiLeaks nu au făcut decât să ne amintească inconsecvenţa oficialilor noştri referitoare la un aspect esenţial pentru istoria recentă a popoarelor din această parte a Europei. Ipocrizia reprezentanţilor are repercusiuni atât prin extrapolarea unor modele eronate, cât şi prin slăbirea credibilităţii şi imaginii. Acestea din urmă nu se referă exclusiv la percepţia cetăţenilor români, ci şi la celelalte state. Dacă mai era necesar, aceste scurgeri de informaţii ilustrează atenţia şi rigoarea cu care aspectele interne ale României sunt urmărite de observatori internaţionali. ■



Emil Cornea

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Constantin Noica și filosofia în totalitarism

Cosmin Porcar

Moto: „Am întors spatele lumii şi acum stau."
C. Noica, *Mathesis sau bucuriile simple*

„Filosoful este la exterior vulnerabil în fața lumii;
Lumea este în interior vulnerabilă în fața filosofiei."
Jan Patocka, *Liberté et sacrifice. Ecrits politiques*

Constantin Noica reprezintă una dintre figurile emblematice ale perioadei interbelice, biografia vieții sale fiind una încărcată, una care, în ciuda apelurilor insistente de a fi pusă între paranteze, a constituit o influență serioasă în receptarea, atât în rău cât şi în bine, a operei sale. Desigur, nu ne propunem aici formularea unei judecăți categorice asupra unei personalități filosofice de talia lui Noica şi nici nu urmărim îndeaproape „conflictul interpretărilor" - pentru a prelua o expresie binecunoscută a lui Paul Ricoeur, conflict ce a luat naştere din diversitatea opiniilor vehiculate cu privire la filosoful de la Păltiniş. Ne interesează în schimb, având în vedere experiențele cunoscute - episodul prolegionar, domiciliul forțat la Câmpulung-Muscel, perioada de detenție, cât şi atitudinea de după eliberare, măsura în care acestea şi-au regăsit un ecou în filosofia nicasiană.

S-a spus adesea despre filosoful de la Păltiniş că memoria posterității i-a amplificat renumele, dar că i-a golit în schimb opera de substanță şi că acum avem puține lucrări cu substrat epistemic despre, bunăoară, ontologia lui. După cum se ştie, întâi Noica a fost marginalizat şi închis, ca simpatizant şi adept al extremei drepte, oprobriu ce s-a abătut şi asupra textelor sale. Un rol important în solidarizarea sa cu aceasta l-a avut profesorul Nae Ionescu, mentorul spiritual al extremei drepte românești, în jurul căruia s-au grupat o seamă de personalități marcante ale tinerei generații spiritualiste, personalități care aveau să se decidă pentru acte de simpatie față de mişcarea legionară sau chiar de participare directă la unele dintre acțiunile ei. Printre aceştia se numără Arşavir şi Haig Acterian, Mircea Străinu, M. Polihroniade, Mircea Vulcănescu, Ernest Bernea, dar mai ales din perspectiva operei lor de ansamblu, Mircea Eliade, Emil Cioran şi Constantin Noica. Cum s-a putut ca oameni de un asemenea calibru intelectual să solidarizeze cu o mişcare atât de controversată, rămâne încă o întrebare cu răspuns deschis. Nu puține sunt lucrările ce accentuează într-un mod tendențios perspectiva ideologică a generației '27. Dintre acestea amintim acum lucrarea mult disputată a Alexandrei Laignel-Lavastine, care vorbeşte despre „pasiunea comună" sau „fascinația" membrilor tinerei generații față de Nae Ionescu, pe care l-ar fi înconjurat cu o fervoare devoțională ce l-ar fi transformat pe acesta într-un fenomen fără precedent al scenei interbelice românești[1]. Despre influența exercitată de Nae Ionescu asupra generației '27, Alexandru Dragomir spune, într-un interviu acordat lui Sorin Lavric: „Lumea filosofică în care ne mişcam noi atunci avea drept corifeu intangibil pe Nae Ionescu. Mi-e cu neputință să te fac să înțelegi ce influență avea Nae în acea vreme. Era o personalitate strivitoare şi fascinantă, cu o forță aproape hipnotică de însuflețire a tinerilor. Vorbele lui erau purtate din gură în gură, fiind comentate săptămâni la rând după ce fuseseră rostite. Avea *naturaliter* o inteligență demonică, a cărei putere de convingere ținea de forța lui de sugestionare afectivă, nu de argumente logice"[2]. Cât priveşte traseul biografic al filosofului C. Noica şi felul în care acesta s-a intersectat cu evoluția mişcării legionare, putem consemna activitatea publicistică, îndeosebi cea din *Axa, Dreapta, Universul Literar* şi *Buna Vestire*, extrem de pertinent şi din câte ştim, în mod singular, surprinsă în literatura de specialitate de la noi, în lucrarea profesorului Ion Dur, *Noica. Vămile gazetăriei*. Intenția autorului, anunțată încă din primele pagini ale lucrării, vizează realizarea unui „portret al gazetarului la tinerețe", intenție care pe parcursul cărții se extinde, cuprinzând şi temele filosofice abordate de către Noica: „Lecturând într-un anume fel gazetăria lui Noica, putem identifica autorul într-un topos coerent şi paradoxal prin armonia care-l organizează, intrinsec, pe mai multe falii ce se întrepătrund"[3]. De specificat ar fi în acest cadru patru ipostaze: 1) într-o etică a lui „nu" ipostaza camusiană a dandy-ului, ce constă într-o negare a generației bătrânilor şi a valorilor promovate de aceştia - Tudor Arghezi, George Călinescu, Julien Brenda, dar şi o afinitate față de Blaga, Motru, Petrovici, Nae Ionescu, Ştefan Lupaşcu; 2) un obsedant mit al şcolii, care până la urmă se va închega prin anii '70 la Păltiniş; 3) „efigia eului creştin"; 4) istmul eului etic ce poate fi privit ca un strabism al atitudinii morale (momentul în care publică la *Buna Vestire*) - întorci capul într-o direcție, iar cu ochii priveşti în cealaltă (gândire *louche* - P. Bourdieu). Toate acestea pot trăda un anumit tip de personalitate proprie filosofului, însă nu constituie elemente ferme pentru conturarea unei viziuni ideologice, motiv pentru care Ion Dur vorbeşte de un *service inutile* al lui Noica: „Citind textele lui Noica din *Buna Vestire*, constați, fără să vrei, absența unei *viziuni* sau a unei coerențe ideologice.... Noica era în slujba unui *service inutile*. Intră, însă, provizoriu şi de suprafață, într-o etică de *circumstanță*, o atitudine *louche*, saşie, cum am numit-o, una care priveşte într-o parte, dar vede într-alta. E perioada cu adevărat *duplicitară* a lui Noica, în care, paradoxal, *trădează*, şi el, spiritualul în favoarea temporalului..."[4].

După ce şi-a recăpătat libertatea şi când i s-a admis să-şi publice volumele, Noica a fost compătimit datorită nedreptăților îndurate şi în fine, încununat de glorie, cămăruța sa de la Păltiniş ajungând treptat un loc de pelerinaj al tinerilor însetați de cultură şi nu numai. În aceste condiții o nouă suspiciune părea să planeze asupra lui Noica. O suspiciune neîntemeiată şi nedreaptă, tot de natură politică, însă inversă celei anterioare: nu cumva succesul lui publicistic, dar şi monden este rezultatul unui pact cu puterea de atunci, colaborare în urma căreia filosoful îşi asigurase libertatea filosofării, publicarea cărților, dar şi rarele ieşiri din țară?[5] De aceste perspective se leagă şi receptarea contradictorie a lui Noica: o parte critică excesele de tinerețe, alții le tratează cu venerație, în timp ce alții sunt preocupați să denunțe sau să nege presupusele cedări de bătrânețe. În ciuda comentariilor care insinuează o intersectare confortabilă între temele noiciene şi naționalismul ceauşist (de exemplu Zigu Ornea), se impune observația potrivit căreia referința marxistă lipseşte cu desăvârşire din textele filosofului român, care abordează sensibila problemă a alterității (esența omului ca fapt de a fi în altul), suspectată şi privită de orice regim totalitar ca un pericol. Acestora li se adaugă şi argumentul că Noica practică o filosofie a deschiderii ființei într-o lume a închiderilor pe care sistemele de tip totalitar le întreține. Cu privire la această dezbatere în cheie morală Ion Ianoşi afirmă că, din nefericire, biografia lui Noica nu este singura transformată într-un asemenea caz la noi în țară şi că raportarea justițiarilor la cultura trecutului apropiat a marcat climatul intelectual, îndeobşte intempestiv, al ultimilor ani.

Considerăm că, în orice caz, viziunea ideologică nu ar trebui să aducă atingeri filosofiei nicasiene, întrucât, cu toată naivitatea sau rătăcirea ultimelor sale judecăți asupra actualității politice româneşti, Noica rămâne unul din rarii filosofi din a doua jumătate a secolului al XX-lea care afirmă, în România, necesitatea imperioasă a unei întoarceri la sursele greceşti pentru a le recupera şi a le dovedi vitalitatea. Lui i se datorează, de asemenea, o reactualizare a problematicii fenomenologice în spațiul românesc, în special, prin confruntarea acesteia cu hermeneutica heideggeriană. O particularitate aparte a filosofiei lui Noica se leagă şi de ambiția acestuia de a afirma o ontologie a ființei şi a destinului românesc, din punctul de vedere al unei tradiții, în locul în care faptul de a fi aici se prezintă într-o esență a ființei întruchipate - limba, dincolo de teoriile lingvistice, socio-politice şi economice, somate să răspundă vreunei confruntări contemporane.

Note:

1 Vezi Alexandra Laignel-Lavastine, *Filozofie şi naționalism. Paradoxul Noica*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998.

2 Alexandru Dragomir, „Despre Noica" în Gabriel Liiceanu et. al., *Despre Noica. Noica inedit*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p. 53

3 Ion Dur, *Noica. Vămile gazetăriei*, Institutul European, Iaşi, 2009, p. 14.

4 Idem, p. 223.

5 A se vedea Stelian Tănase, *Anatomia mistificării: 1944-1989 (procesul Noica - Pillat)*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997.

■

Black Pantone 253 U

Silviu Dragomir - 120 de ani de la naștere

O pledoarie pentru istoria *sine ira et studio*

Florian Dumitru Soporan

Interogațiile în legătură cu trecutul mai îndepărtat sau cu cel mai recent, dar şi cu destinul celor care i-au perpetuat memoria şi au căutat să deceleze sensuri proprii din consemnarea subiectivă a expunerii de fapte, şi-au păstrat actualitatea genuină şi potențialul de a genera dezbateri în universul literelor româneşti în ultimele decenii, iar încercarea de a identifica resorturile acestui interes şi de a sistematiza seria producțiilor eseistice şi istoriografice încadrabile în acest spectru tematic ar asigura substanța unei cercetări propriu-zise. Fără vreo intenție de a propune o ierarhizare a circumstanțelor care asigură istoriei evadarea din captivitatea evenimențialului, pot fi avute în vedere fenomene precum starea de spirit a unor generații aflate în căutarea unor repere etice şi identitare, recognoscibilă şi în mentalul public al altor societăți aflate în tranziție, emancipate de abordările dogmatice, efortul istoricilor profesionişti de compatibilizare a cercetărilor proprii cu tradiția interbelică a scrisului istoric românesc şi cu paradigmele contemporane ale celui occidental, şi poate mai ales dezbaterea asupra valorii ştiințifice şi legitimității morale a acestor precedente.

Volumul *Silviu Dragomir - 120 de ani de la naştere*, apărut la de Editura Universității din Oradea, vine în întâmpinarea acestor preocupări, prin abordări pertinente, în manieră doctă şi colocvială în egală măsură. Lucrarea, redactată sub coordonarea academicianului Ioan-Aurel Pop şi a profesorului Sorin Şipoş, cunoscuți exegeți ai operei lui Silviu Dragomir, valorifică editorial expunerile prezentate în cadrul simpozionului cu acelaşi titlu, organizat la 18 martie 2008, sub auspiciile Centrului de Studii Transilvane, ale „Universității Babeş - Bolyai" şi ale „Universității din Oradea". Participanții la acest demers, omagial şi ştiințific totodată, sunt exponenți ai istoriografiei ardelene aparținând unor generații şi direcții de cercetare diferite, de la foşti studenți ai celui invocat la tineri formați în atmosfera anilor '90, medievişti şi specialişti în istorie modernă. Spectrul apartenențelor şi afinităților acestora asigură un grad de cuprindere congruent cu aria cercetărilor în care s-a remarcat Silviu Dragomir, iar calitatea expertizei acestora aduce în serviciul înțelegerii problemelor abordate rigoarea interpretărilor proprie spiritului academic clujean şi libertatea dezbaterii lipsite de prejudecăți şi complexe, familiară amfiteatrului. Liantul demersului istoriografic este asigurat de unitatea metodologică, de apartenența la un set de convingeri asumate şi de considerația pentru marele istoric român şi biografia sa, reconstituită din date cronologice, amintiri memorialistice şi analiză istoriografică. Un merit incontestabil al acestei lucrări constă în concilierea între opțiunile etice asumate de autorii, care înțeleg să aducă un omagiu predecesorului şi magistrului, şi spiritul critic al unor oameni de ştiință conectați la exigențele scrisului istoric contemporan, mai puțin predispus la discursul angajat, adevărată *forma mentis* a scrisului istoric european în perioada interbelică.

Obiectivele generale ale cărții sunt aduse la cunoştința lectorului în salutul către cititori adresat de academicianul Ioan-Aurel Pop. Textul ignoră limitele circumstanțiale ale unei introduceri tradiționale şi enunță, în forma unei adevărate profesiuni de credință, opțiunile generale ale autorilor. Intenția explicită este aceea de a omagia o personalitate a istoriografiei româneşti a secolului trecut, un spirit cuprinzător şi creativ, fondator de instituții de cercetare şi participant activ la dezbaterea istoriografică europeană. Analiza are în vedere şi o altă dimensiune a activității lui Silviu Dragomir, aceea a intelectualului profund implicat în viața națiunii sale, în popularizarea cunoştințelor de istorie şi în apărarea intereselor României în succesiunea celui de-al Doilea Război Mondial. Loialitatea tradițională a discipolilor pentru profesor nu cenzurează spiritul critic şi abordarea nuanțată, nu presupune o reafirmare *tale quale* a tezelor propuse de istoricul român în perioada de apogeu a carierei sale. Dimensiunea militantă a scrierilor sale şi încărcătura confesională a unora dintre ele sunt abordate cu circumspecția impusă de abordările contemporane, mai stenice în ceea ce priveşte disputele care i-au opus pe românii ortodocşi conaționalilor greco-catolici, dar cu înțelegerea facilitată de buna cunoaştere a contextului disputelor ireductibile, în care istoricul era tentat să devină portdrapelul națiunii şi religiei sale. Spiritul critic operează şi în relație cu detractorii lui Silviu Dragomir, cu o legitimitate consolidată de refuzul tentativei festiviste sau apologetice. Din această perspectivă, cartea se doreşte un răspuns la încercările de discreditare a operei istorice a savantului, făcute de pe poziții de un exclusivism compatibil cu militantismul interbelic, sau cu tentativele de a-l plasa pe Silviu Dragomir în seria colaboratorilor regimului comunist şi plasarea scrierilor sale în zona miturilor istoriografice cu care acesta din urmă a operat.

Contribuțiile incluse în prima secțiune, Izvoare şi interpretări, vizează apropierea cititorului de subiect, dintr-o perspectivă mai puțin tehnică, aceea a omului şi profesorului Silviu Dragomir. Deşi diferă prin dimensiuni şi păstrează amprenta stilistică proprie fiecărui autor, aceste prime evocări, înzestrate cu forța unor amintiri personale, se plasează sub auspiciile unor profunde afinități intelectuale, care-i unesc pe tinerii studenți din anii '40-'50 şi pe profesorul aureolat de o prodigioasă activitate ştiințifică şi marcat de o îndelungată perioadă de detenție. Academicianul Camil Mureşeanu propune o succintă evocare a personalității lui Silviu Dragomir, în două cadre, cel al eruditului profesor universitar titular al cursului de istorie a popoarelor balcanice, care îşi elabora teza pe măsura expunerii argumentației, şi al cercetătorului revenit în cadrul Institutului de Istorie de la Cluj, rămas la fel de angajat în serviciul interesului național, în contextul redactării „tratatului de istorie a României, apărând justețea cauzei românilor ardeleni în timpul Revoluției din 1848. Rememorarea unor momente autobiografice îi prilejuieşte autorului o serie de reflecții asupra formației intelectuale, opțiunilor confesionale şi onestității ştiințifice a lui Silviu Dragomir şi a influențelor acestor factori în structurarea direcțiilor sale de cercetare. Sever Dumitraşcu abordează problematica în maniera autoasumată a istoriografiei de atitudine, în care destinul şi opera lui Silviu Dragomir devin simboluri ale luptei unei generații de intelectuali privilegiați prin efortul de recuperare a tradiției culturale a României interbelice, în expresiile sale artistice, literare sau în date de viață cotidiană. Disponibilitatea către dialogul polemic cu contestatarii prezumați ai generației cu care se identifică autorul şi mărturiile personale dau acestor rânduri dimensiunea unei istorii a Clujului intelectual al anilor '60, pentru care entuziasmul conectării la valorile unui trecut venerat şi solidaritățile născute din această luptă erau de natură să anihileze parțial opoziția autorităților politice ale vremii. Stelian Mândruț aduce în atenție implicarea protagonistului în cercetarea istorică şi sociologică central şi sud-est-europeană, relevată de corespondența sa cu Fritz Valjavec, din anii 1936-1939. Analiza porneşte de la schițarea atmosferei culturale şi a epocii, cu presiunile venite dinspre militantismul naționalist, dar implicarea lui Silviu Dragomir în cercetarea trecutului comunităților germane din Transilvania a avut la bază exclusiv sursele documentare pe care istoricul le-a cunoscut în mod direct.

Următoarele două contribuții aduc în atenția cititorului activitatea lui Silviu Dragomir în ipostaza de om al cetății, implicat activ în dezbaterile privitoare la prezentul şi viitorul națiunii române. Gelu Neamțu propune un sumar excurs asupra activității gazetăreşti a istoricului, concentrat asupra colaborărilor sale la *Gazeta Poporului*, la *Voința* şi la *Societatea de mâine*. Cel care s-a ilustrat ca istoric al Revoluției de la 1848 din Transilvania, al unirii religioase şi al românilor din Balcani se dovedeşte un fin observator al evenimentelor vremii sale, pe care le abordează în articole impregnate de rigoarea meseriei de istoric, fie că este vorba de criza comunismului sau de controversele cu exponenții istoriografiei revizioniste maghiare, combătute în cadrul unor recenzii documentate. Unele dintre subiectele abordate în articole de popularizare a cunoştințelor istorice s-au materializat în proiecte de cercetare de-sine-stătătoare, rămase în manuscrise aflate în diverse stadii de elaborare. Mihai D. Drecin abordează activitatea publică a lui Silviu Dragomir dintr-o perspectivă instituțională, acea de întemeietor al Centrului de Studii şi Cercetări privitoare la istoria Transilvaniei şi editor al revistei „*Revue de Transylvanie*, apărută la Sibiu în perioada 1940-1944. Activitatea acestor instituții a fost pusă în serviciul unor cauze aflate pe agenda publică a vremii, contrabalansarea tezelor revizioniste maghiare şi elaborarea unei solide argumentații în vederea unor eventuale tratative de pace. Obiectivele acestui program şi perspectiva multidisciplinară avută în vedere sunt relevate prin studiul corespondenței dintre Silviu Dragomir şi Victor Jinga, rectorul Academiei de Studii Economice de la Braşov. Secțiunea biografică a volumului se încheie cu studiul elaborat de Sorin Şipoş şi Ioan-Aurel Pop, o cercetare aprofundată asupra dosarului de anchetă a lui Silviu Dragomir, întocmit de organele Securității comuniste înaintea şi pe durata detenției sale de la Cluj, Caransebeş şi Sighet. Trecerea în revistă a acuzațiilor aduse şi a surselor documentare avute în vedere, făcută cu o rigurozitate ce a lipsit anchetatorilor, îndreptățeşte concluzia autorilor cu privire la caracterul nefondat al acuzațiilor şi lipsa oricărui fundament legal al detenției.

Cea de-a doua secțiune a volumului are în vedere opera istoriografică a lui Silviu Dragomir, evaluată prin analize aplicate asupra temelor fundamentale pe care istoricul le-a privilegiat în cercetarea ştiințifică pe care a profesat-o. Ela Cosma aduce în dezbatere considerațiile istoricului ardelean în legătură cu o problematică aflată şi în atenția studiilor medieviste contemporane: identitatea morlacilor, în contextul istoriei romanității balcanice. Analiza începe cu fixarea cronologică a elaborării şi publicării studiilor pe această temă şi oferă o substanțială trecere în revistă a opiniilor istoriografice şi filologice şi a conexiunilor sale cu aspecte mai generale, precum mişcările de populație la sud de Dunăre pe durata Evului Mediu,

Black Pantone 253 U

relația între etnonim şi poziția politică a unui grup sau altul. Un studiu inedit al lui Silviu Dragomir, dedicat primelor mențiuni ale românilor în documentele latino-maghiare din secolul al XIII-lea, face obiectul analizei propuse de Sorin Şipoş şi Ioan-Aurel Pop. Autorii subliniază în primă instanță caracterul preliminar al cercetării şi conectarea acestui demers istoriografic la mai vechea dispută legată de prezența românilor la nordul Dunării înainte de secolul al XII-lea, continuă cu o documentată trecere în revistă a documentelor avute în vedere de reputatul medievist român, însoțite şi de comentarii asupra interpretărilor date acestora de istoriografia ulterioară. Se relevă în acest mod un istoric profund angajat în pledoaria în favoarea teoriei sale, dar ataşat unor exigențe ştiințifice de înalt nivel. Prudența specifică fidelității pozitiviste pentru document determină abordări circumspecte în privința acurateții unor surse, chiar atunci când acestea ar veni în sprijinul tezelor sale.

Barbu Ştefănescu îşi concentrează analiza asupra condiției țăranului în istoriografia lui Silviu Dragomir. Autorul propune o insolită reconstituire a imaginii țăranului român din Transilvania, creată de un istoric al instituțiilor, care nu a asumat preocupări de istorie socială. Raportarea la problema țărănească se cristalizează în contextul mai general al istoriei națiunii române din Transilvania, considerată în primul rând o istorie a celor lipsiți de privilegii. La Silviu Dragomir, țăranul este evocat ca victimă a regimului de stări din Transilvania şi implicit principalul receptor al ideologiei revoluționare de la 1848, în opoziție cu ideea națională maghiară, impregnată de naționalismul exclusivist nobiliar. Categoriile rurale devin însă obiectul de studiu pentru el în primul rând din perspectiva apărării credinței ortodoxe, amenințate de unirea religioasă. În opoziție cu discursul oficial austro-ungar şi cu exegeza greco-catolică, Dragomir dă o semnificație identitară rezistenței lumii satelor la inovațiile impuse de unire, reconstituind cu scrupulozitate detaliile documentare ale mişcărilor confesionale de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Discursul profesat este unul evident angajat în serviciul cauzei ortodoxe, comunitățile țărăneşti şi conducătorii lor sunt evocați ca păstrători ai valorilor naționale şi confesionale româneşti, dar analiza rămâne cantonată în limitele unei restituiri critice parțiale. Opțiunile religioase ale țăranilor sunt considerate o expresie a conservatorismului vieții rurale şi a ataşamentului la ritualul religios şi la creştinismul de factură populară.

Cercetarea propusă de Radu Mârza are în atenție rolul lui Silviu Dragomir de pionier al cercetărilor de slavistică la Cluj şi în istoriografia românească în general. Este evidențiată legătura între opțiunea pentru studiile de slavistică şi datele biografice şi formative, specifice exegeților acestei discipline la nivelul scrisului istoric românesc. Rezultatele cercetărilor sale documentare la Moscova şi la Karlowitz s-au materializat în lucrări de referință, care i-au asigurat autorului recunoaşterea academică.

Sensurile acestui excurs prin viața şi opera ştiințifică a unuia dintre intelectualii români formați la cumpăna secolelor XIX şi XX, devotat meseriei de istoric, pe care a profesat-o cu pasiunea omului implicat în lupta pentru cauza națională, victimă a dinamicii istoriei contemporane, cu o posteritate contestată de unii şi apreciată de alții, se circumscrie paradigmelor scrisului istoric pozitivist, căruia însuşi Dragomir i-a aparținut prin concepție şi metodă. Meritul autorilor constă în aceea că încearcă să scrie o istorie aşa cum a fost, o istorie personală, a unui om care, deşi a fost mare, nu a uitat să fie bun, care a iubit trecutul şi viața omenească în toate expresiile sale. Chiar dacă tonul general este acela al unei pledoarii *pro domo*, al unui omagiu pe care şcoala istoriografică ardeleană, sau măcar o parte a ei, îl aduce unuia dintre mentorii săi, demersul se obiectivează şi dobândeşte gradul de generalitate necesar oricărui efort creator prin aceea că oferă cititorului un fragment sublimat de istorie universală. Biografia şi opera ştiințifică a lui Silviu Dragomir se remarcă prin particularități proprii, dar evocarea lor din perspectiva propusă de autorii acestor studii se constituie în preliminariile unei reflecții asupra condiției istoricului într-un timp în care catedra se confunda prea des cu baricada, condiția intelectualului tentat de viața publică, condiția omului însuflețit de simțul datoriei împlinite şi cenzurat de conştiința limitelor sale. Destinul lui Silviu Dragomir este, *mutatis mutandis*, destinul poporului pe care savantul l-a servit, cu clipele sale de triumf şi de dezastru, dar şi ilustrarea unei căi de supraviețuire sub presiunea nivelatoare a experimentelor totalitare ale secolului trecut. ■

religia

Aproape nimic despre dragoste. Începuturi

Nicolae Turcan

Despre dragoste nu se poate spune aproape nimic. Toate cuvintele îi dau doar târcoale, fie când sunt modeste, fie când, orgolioase, par cuvinte potrivite.
*

Tot ce face Dumnezeu în viața omului este dragoste, nimic altceva, chiar dacă această propoziție rămâne logic şi istoric indemonstrabilă. Cred că e singura poziție de unde se poate răspunde tragicului. Un fel de *argument absolut*, care nu argumentează mai nimic.
*

Iubirea lui Dumnezeu este explicabilă numai până la un punct. După aceea dobândeşte atâtea atribute, încât niciunul nu o mai poate descrie în mod adecvat.
*

Apropierea lui Dumnezeu se măsoară în lacrimi. Ar fi oare greşit să afirmăm că adevărul, acel adevăr care necesită nu doar exercițiul rațiunii, ci şi convertirea, *metanoia*, are aceeaşi unitate de măsură?
*

Când iubirea lui Dumnezeu lipseşte, doar muzica îi poate lua locul. Numai că muzica este prea adesea tristețe pură.
*

Faptul de a deține adevărul, chiar atunci când se admite posibilitatea unui asemenea lucru, cum se întâmplă în credința religioasă de exemplu, nu garantează încă nimic, dovadă stând războaiele religioase şi atrocitățile săvârşite în numele lui Dumnezeu. Trebuie să te laşi înfrânt de Adevăr şi, când e nevoie, chiar înfrânt în numele Adevărului. Cu alte cuvinte să nu te aliezi cu răul, nici măcar atunci când pare a fi întemeiat în Adevăr. Altfel iubirea de vrăjmaşi e doar o dialectică în plus, chiar dacă cea mai paradoxală dialectică dintre toate.
*

Dacă n-ar fi existat moartea, dragostea ar fi trebuit s-o înlocuiască. Un loc comun, firesc. Tuturor celor ce iubesc.
*

Cel care refuză să pună început e un rătăcit care se crede deja *ajuns*, fără să ştie că niciun sfârşit nu e cu putință, în afara morții.
*

A nu mai fi pe cale asta înseamnă: a nu pune început, ci a te ocupa doar cu lucruri mărețe ori cu cariera.
*

Începutul în viața duhovnicească nu are nimic de-a face cu începutul unei cariere: dacă o carieră are o linie ascendentă, viețuirea întru Duhul are doar începuturi. Într-un fel se aseamănă cu ratarea: neajungând niciodată la sfârşit, nu rămâi, după gândirea carieristului, doar la măsura neîmplinirii?
*

Când nu-ți mai rămâne nimic, e timpul s-o iei de la capăt printr-un nou început. Să nu te miri că Dumnezeu e, aparent, atât de la îndemână?
*

Nu există niciun fel de carieră întru Dumnezeu. Îmi vine să spun că sfințenia e o formă de ratare: dacă Dumnezeu n-ar interveni mereu, chiar în începuturile care credem că ne aparțin, nicio noutate nu s-ar insinua aici.
*

A pune început înseamnă a repeta ceea ce este cu totul şi cu totul nou. Astfel aş exprima paradoxul prezenței lui Dumnezeu.
*

Să pui început înseamnă să fii din nou disponibil pentru Dumnezeu, adică liber.
*

În viața duhovnicească, a pune început nu înseamnă să mergi mai departe din locul în care ai ajuns; ci să te ocupi neîncetat cu Începutul. Şi, firesc, nu înseamnă sub niciun chip a sta pe loc! Să fie acest lucru adevărat doar de la înălțimea modestă a începătorului?
*

Să fie nevoia începutului semnul puținătății vieții în Duhul? Şi da, şi nu, cu aceeaşi îndreptățire. O spun cu o anumită siguranță...
*

Puțini se pricep la puținătate mai bine decât mine. Ce orgoliu deloc puțin!
*

Să nu te laşi pradă deznădejdii, să accepți în urma căderilor repetate soluția mirabilă care-ți spune să o iei de la capăt, aceasta înseamnă să înțelegi că, în fond, nu s-a schimbat nimic: totul e la locul lui, mai puțin propria însemnătate care s-a făcut țăndări.
*

Începător înseamnă să faci parte din categoria celor ce pun început în fiecare zi?
*

Începutul nu-l pui pentru că vrei, nici pentru că poți, ci fiindcă eşti nevoit şi neputincios.
*

Ce carieră poate avea înaintea Celui Preaînalt „praful şi cenuşa", după o definiție a omului rostită de buzele lui Iov? Firesc, doar una dumnezeiască... Aşa se explică adagiul patristic – „Dumnezeu s-a făcut om pentru ca omul să se îndumnezeiască". ■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Eminescu și catolicismul

Ion Buzași

Ocupându-mă de mai mulți ani de un capitol de bibliografie eminesciană *Eminescu şi Blajul* mi s-a părut că o tangentă a acestui semnificativ moment din viața poetului, cu răsfrângeri în poezia şi mai ales opera sa publicistică, ar fi legăturile sale cu catolicismul şi în deosebi opiniile sale despre catolicism. Primul care a scris un studiu despre această chestiune a fost profesorul I. M. Raşcu, *Eminescu şi catolicismul,* Bucureşti, 1935. Studiile şi articolele care au urmat (se înțelege, după 1990), reiau problemele discutate de Raşcu, le amplifică, le nuanțează, le resping. În ordine cronologică, articolele cele mai importante au fost semnate de Virgil Medan, Pr. Alexandru Mircea, Gavril Scridon şi Achim Mihu. Primele au apărut în *Viața creştină,* articolul lui Achim Mihu în *Tribuna.*

Eminescu a venit în contact cu Biserica Catolică mai întâi la Cernăuți, unde mentorul său spiritual a fost Aron Pumnul, profesorul blăjean refugiat în capitala Bucovinei răpite. La îndemnul acestuia vine la Blaj în vara anului 1866, poposind trei luni în oraşul cărui i-a dat un sugestiv nume metaforic: Mica Romă - conferindu-i oraşului de la încrengătura Târnavelor „metafora originii şi devenirii noastre naționale". Şi-a continuat prietenia cu studenții blăjeni şi ardeleni la Viena, mare metropolă catolică, dar „dincolo de aceste popasuri care i-au putut oferi contacte catolice sau greco-catolice, la temeiul comentariilor sale ori al prezenței unor idei sau concepte catolice în scrisul său, stă calitatea superioară a spiritului său, cultura sa filozofică solidă şi, nu mai puțin, cultura artistică" (Gavril Scridon).

N-o să evidențiem, deşi exemplele ar fi numeroase, răsfrângerile artei şi arhitecturii catolice în poezia lui Eminescu prin comparații şi metafore, ci o să spicuim câteva citate semnificative din *paginile sale despre catolicism* (cu acest titlu a apărut, în 1992, o selecție din publicistica sa, preluată din ediția națională, M. Eminescu, *Pagini despre catolicism,* Editura Familia Luminii, Cluj, 1992). Eminescu vorbeşte despre unirea religioasă de la 1700 ca despre „mama deşteptării noastre naționale"; iar în răspunsul din partea studenților blăjeni invitați de poet, pe atunci student la Viena, la marea serbare de la Putna întru cinstirea lui Ştefan cel Mare vede „un răspuns atât de frumos precum numai din oraşul în care s-a deşteptat conştiința națională a românilor putea veni". Trecând peste o serie de probleme teoretice şi juridice (problema divorțului, contribuția Bisericii Catolice în crearea şi dezvoltarea sistemului de învățământ, superioritatea artei plastice şi a muzicii catolice), să reținem aceste cuvinte mereu citate, cărora Eminescu însuşi le imprimă o valoare de axiomă: „Cât despre catolicism ca instituție universală, nu putem tăgădui meritele lui într-adevăr extraordinare pentru cultura românească.

Pusă în fața unor rase aspre, abia răsărite din locuințele lor primitive şi abia aruncate asupra civilizațiunii antice, pe care au călcat-o în picioare şi au nimicit-o, biserica era singurul punct luminos nu numai pentru cultură în genere, dar chiar şi pentru libertatea dezvoltării omeneşti.

Într-un timp de aservire generală, într-un timp în care numai naşterea, deci numai descendența din iluştrii luptători fizici, dădea un drept la libertate, tot ce nu avea fericirea de a fi ucis o sută de duşmani, oricât era de inteligent sau energic, găsea o cale de înaintare în cler. Şi, precum spiritul şi caracterul învinge totdeauna în lume puterea brutală, tot astfel micul David a învins până în fine pe uriaşul Goliat al evului mediu, cu tot întunericul şi exclusivismul lui. Caracteristic şi vrednic a se recunoaşte în favoarea catolicismului e tendința de a nu baza creşterea poporului pe idei abstracte, care să convingă capul, ci pe idei redate intuitiv, care să îmblânzească inima, de aceea frumoasele arte au fost cele mai puternice arme ale bisericii. Arhitectura, muzica, sculptura şi poezia au fost puse în serviciul bisericii, pentru a da în această sferă curată, neatinsă de nici o suflare impură, un adăpost sufletului omenesc, atât de bântuit sau de patimi, sau de golul lui propriu, de urât. Aruncat din nevoie în urât, din urât în nevoie, stări imanente naturii noastre şi care nu se pot înlătura prin mâna de creier de care dispunem, arta bisericească, care a cultivat în pictură frumosul în culmea perfecțiunii, muzica şi arhitectura în genul sublim, au înălțat, prin mijloace lesne de înțeles, pentru toți, sufletul omenesc, în decurs de sute de ani, peste nivelul vieții de rând şi al nevoilor zilnice. Toate popoarele care posedă înaltă civilizațiune astăzi, dacă nu sunt, au fost măcar mult timp catolice". (*Timpul,* 14 martie 1880).

Ca în atâtea probleme, şi publicistica religioasă a lui Eminescu este de o netăgăduită actualitate. Cu mai bine de un secol în urmă, poetul arăta că „un viciu al istoriei noastre a fost confundarea confesiunii cu națiunea". Din acest viciu de percepere a filozofiei istorice, filozoful Nae Ionescu a făcut în perioada interbelică un silogism nu numai simplificator şi nedrept, dar de-a dreptul pernicios prin ecourile sale până în zilele noastre: „Sunt român pentru că sunt ortodox şi sunt ortodox pentru că sunt român".

Eminescu a arătat că în ciuda confesiunilor, la români, sentimentul de unitate națională a fost întotdeauna puternic. Textul este scris parcă pentru zilele noastre şi pentru cititorii de ambele confesiuni ale celor două Biserici naționale: „Asemănarea în comunitatea bisericească între un român greco-catolic şi unul greco-oriental e mai mare decât dintre acesta din urmă şi un muscal, un grec sau un bulgar. Lucrul sună paradox, dar e departe de a fi. Cu toate cele patru puncte, cu tot „ex patre filioque procedit", cu tot primatul recunoscut al papei, acelaşi spirit de comunitate religioasă-națională domneşte la românii greco-catolici ca şi la cei greco-orientali".

Eminescu s-a apropiat de catolicism în virtutea faptului că el a înțeles „un lucru pe care nu-l ştiu sau îl ignoră cu bună ştiință unii teologi de astăzi, că creştinismul este supranațional". (A se vedea în acest sens şi distincțiile făcute de Camil Mureşan în articolul *Confesiune şi națiune,* în *Tribuna,* serie nouă. An VIII, 1996, nr.7, p. 1, 3).

Ca poet religios Eminescu este autorul a două capodopere, imnurile mariane *Rugăciune* şi *Răsai asupra mea. Rugăciune* este un imn religios. În legătură cu izvoarele de inspirație ale poeziei s-au emis mai multe ipoteze. I. M. Raşcu consideră că Eminescu „a pornit de la o lectură asiduă a Litaniilor Maicii Domnului şi a altor rugăciuni ale Bisericii latine", realizând un „muzical şi clocotior de sinceritate imn". Unele metafore cum ar fi *„Regină peste îngeri"* sau *„Crăiasă peste îngeri"* (cum apare în manuscris) sunt traduceri ale sintagmei „Regina angelorum" din aceste Litanii, „poezia însăşi urmând modelul unui rosariu occidental" (cf. I. M. Raşcu, *Eminescu şi catolicismul,* Bucureşti, 1935, p. 7-10). Scriitorul şi teologul Valeriu Anania este de părere că poezia porneşte de la tradiția creştină autohtonă: „În lumea creştină, Maica Domnului este ocrotitoarea navigatorilor... planul central al locaşului de închinare are forma unei nave, simbolizând arca Bisericii ce traversează istoria spre eschaton (mântuire), aşa se explică faptul că în tradiția iconografică bizantină, Maica Domnului este zugrăvită pe boltă deasupra altarului - la probă - cu privirea şi brațele îndreptate spre credincioşii dinăuntru. Aceasta este ipostaza care l-a sensibilizat pe Eminescu" (cf. Valeriu Anania, „Ipostaze lirice eminesciene„, în „Telegraful român„ Anul 137, 1989, nr.21-22 şi 23-24, p. 2). Opinia lui Valeriu Anania este întărită de frecvența cântecelor şi colindelor populare româneşti, în care chipul Maicii Domnului apare în deosebi ca ocrotitoare a creştinătății. În pelerinajul lor la Sfânta Mănăstire Nicula, din 15 August, sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului, creştinii cântau asemenea cântece: „Nu lăsa, măicuță,/ Să pierim pe cale,/ Căci noi suntem fiii / Lacrimilor tale....." Dintre poeziile din literatura universală, trebuie să menționăm ca posibil izvor *Paradisul* lui Dante (cap. XXXIII) în care rugăciunea către Fecioara Maria exprimă aceeaşi fervoare a adorației: „Fecioară, Maică - a Domnului şi fiică,/ soroc nestrămutat al vrerii sfinte,/ ce mai presus de ființe te ridică,/ tu eşti aceea ce umana ginte / ai înălțat-o astfel, că Ziditorul / nu se sfii în lut să se-nveşmânte:/... Tu faclă eşti de milă şi-ndurare / aici-ntre noi, iar pe pământ fântână/ de doruri şi nădejdi izbăvitoare./ Atari puteri ți-s date-n cer, Stăpână,/ că cine harul nu ți-l cere ție/ cu frânte-aripi se prăbuşe-n țărână:/ Căci mila ta n-ajută-n vrăjmăşie doar celor care-o cer; şi nerugată/ adeseori într-ajutor se-mbie./ În tine-i sad milostivirea toată,/ în tine-i măreția şi putința/ şi tot ce-n om bun şi curat s-arată." (trad. de Eta Boeriu) I. M. Raşcu în *Eminescu şi catolicismul,* Bucureşti, 1935, enumeră şi alte posibile ecouri din imnurile mariane sau din Litaniile occidentale: Maica durerilor, (într-o variantă a poeziei *Rugăciune*) un ecou din celebrul imn marian „Stabat Mater dolorosa" de Iacopone da Todi; „Regina tăriilor" din aceeaşi variantă - o traducere a începutului unei celebre rugăciuni „Regina Coeli" etc.

În strânsă legătură tematică cu poezia *Rugăciune* este sonetul postum *Răsai asupra mea,* cu aceeaşi „râvnă pioasă şi tânjire crispată către Maica tuturor mângâierilor" (I. M. Raşcu), cu deosebirea că aici poetul vorbeşte într-o invocare personală. Un comentariu pătrunzător al acestei poezii ne-a dat Petru Creția: „Sonetul acesta în care este invocată Fecioara Maria este singurul de inspirație religioasă, o rugăciune. O rugăciune a lui Eminescu însuşi, cu tot ce devenise cu timpul când începuse să-l împresoare umbra durerii din urmă, cea a neputinței. Între imnurile mariane din lirica românească acest sonet eminescian ca şi poezia *Rugăciune* are accente prevestitoare în poezia religioasă a lui Timotei Cipariu, atât de puțin cunoscută, *Imn închinat Sfintei Vergure.* Ca şi Eminescu, Cipariu găseşte metafore inspirate, derivate din textele sacre sau din tradiția populară, despre cea care mijloceşte rugăciunile credincioşilor către sfântul său Fiu: „Sfântă Vergură curată/ De păcatul de-nceput,/ Întru care toți căzuse / Din Adam câți s-au născut./ Steaua mărei neapusă,/ Raza zilei ne-nserate,/ Semnul grației divine/ Ce-ntru tine s-a-mplinit,/ Tron înalt, împărătească/ Cerului nemărginit".

Atât prin publicistica sa, reflectând o gândire teologică cu deschidere ecumenică, cât şi prin poeziile sale, în care cercetări minuțioase au găsit ecouri ale catolicismului, Eminescu dovedeşte că pentru un scriitor informația culturală, dincolo de bariere confesionale este rodnică, dând originalitate expresiei poetice.

■

28 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Cealaltă față a lui Stieg Larsson

Virgil Stanciu

Popularul romancier suedez Stieg Larsson a murit înainte de a se putea bucura de faima cucerită pentru el de romanele sale. Larsson n-a fost contemporan cu "fenomenul Larsson". Karl Stig - Erland Larsson [şi-a modificat numele de botez în Stieg datorită faptului că avea un prieten, tot scriitor, pe care îl chema la fel], născut în 1954, a trecut pe neaşteptate în nefiinţă în 2004, din cauza unui atac de cord survenit după ce urcase pe jos şapte etaje până la biroul său, întrucât liftul nu funcţiona. A lăsat în urma sa trei romane terminate, însă nepublicate, scrise, pare-se, din pură plăcere, alcătuind seria *Millennium*. Prima parte a trilogiei, *Bărbaţi care urăsc femeile*, a fost publicată postum, în 2005, când a şi primit distincţia Cheia de Sticlă pentru cel mai bun roman poliţist nordic al anului. Al doilea volum a primit premiul Cel mai Bun Roman Poliţist Suedez în 2006. Impactul a fost neaşteptat de puternic. În 2008, Larsson se situa pe poziţia a doua, după Khaled Hosseini, scriitorul afghan, ca număr de exemplare vândute. La începutul lui 2010, din seria *Millennium* se vânduseră 27 de milioane de exemplare şi trilogia fusese tradusă în 40 de limbi. Enormul succes nu doar că l-a propulsat pe Stieg Larsson în primele rânduri ale autorilor de romane populare, dar a şi declanşat fenomenul "romanul poliţist scandinav", o modă care i-a scos din anonimat pe nenumăraţi scriitori, cu adevărat merituoşi, dar nu neapărat mai buni decât colegii lor italieni sau spanioli, de pildă. Lumea bună nu mai citeşte mistere britanice sau thrillere hard-boiled americane, ci romane poliţiste cât mai exotice, inclusiv indiene, chinezeşti sau turceşti.

De data asta, însă, nu vom discuta proza lui Larsson, ci ne vom referi la activitatea lui politică şi jurnalistică. Asemenea multor romancieri cu aplecare spre sfera politicii (vezi George Orwell sau Graham Greene), Stieg Larsson şi-a petrecut viaţa activă ca jurnalist de investigaţie (aidoma eroului său, Michael Blumkvist, de altfel un personaj foarte autobiografic). Ca activist politic, a lucrat pentru Liga Muncitorilor Comunişti, iar ca reporter pentru ziarul troţchist *Fjärde internationalen*, jurnalul secţiunii suedeze a Internaţionalei a Patra. A colaborat constant la săptămânalul *Internationalen*. A împins angajamentele de stânga şi mai departe, petrecând câteva luni în Eritreea, unde a antrenat un detaşament de femei din Frontul de Eliberare a Poporului Eritreean la aruncarea grenadelor. Întors în Suedia, a fondat Fundaţia Expo, "pentru a contracara răspândirea ideilor de dreapta şi a pune piedici dezvoltării unei culturi bazate pe ideea de putere a albilor". A editat şi publicaţia acestei fundaţii, initulată tot *Expo*. Cu multă patimă s-a documentat în privinţa periculoaselor tentaţii de dreapta din Suedia, demascându-le în cartea sa *Extremismul de dreapta*.

Recent, ziarul britanic *The Financial Times* a reprodus fragmente din traducerea englezească a biografiei *Stieg*, publicată în 2011 de către Jan-Eric Pettersson. Acesta îl citează pe prietenul şi colegul lui Larsson, Mikael Ekman: "Stieg a fost un animal politic. Era un luptător înfocat pentru drepturile femeilor. Era antifascist. În ciuda enormului succes al romanelor sale, întotdeauna i-am considerat articolele despe extremismul de dreapta suedez şi internaţional mai pline de însemnătate şi mai interesante." Cei care au citit romane poliţiste suzedeze (ori norvegiene) ştiu că nazismul a avut în ţările nordice simpatizanţi mulţi şi bine organizaţi. O bună parte din aceste romane îşi bazează intriga pe revenirea fantomelor din trecut sau perpetuarea ideilor fasciste în forme adaptate societăţii de consum. La începutul anilor 1980, Larsson i-a cunoscut pe activiştii britanici Gerry Gable şi Graeme Atkinson, care editau revista antifascistă Searchlight, concepută ca un fel de monitor pentru supravegherea strictă a extremei drepte. Stieg Larsson a devenit corespondentul scandinav al acestei publicaţii. La ora aceea, în Suedia exista o evidentă escaladare a violenţei de dreapta, dirijată împotriva evreilor, homosexualilor şi imigranţilor. Grupurile neonaziste terorizau lumea cu apeluri telefonice, scrisori de ameninţare, grafitti etc. Ţinta acestor ameninţări erau, cu predilecţie, politicienii şi celebrităţile care exprimaseră opinii de stânga sau anti-rasiste. Alte tehnici ale extremei drepte erau atacarea cu bombe a sediilor partidelor, vandalizarea cimitirelor evreieşti, devastarea librăriilor cu cărţi de stânga. Violenţa şi nesiguranţa luaseră proporţii, instaurând teroarea şi un climat de neîncredere. Atitudinea anti-fascistă a lui Stieg Larsson se manifesta deschis, în discursurile pe care le ţinea şi în publicistica sa, din care trebuie remarcat articolul împotriva societăţii Păstraţi Suedia pentru Suedezi. Convingerile sale politice, precum şi experienţa jurnalistică, i-au dat ghes lui Stieg Larsson să întemeieze Fundaţia Expo, echivalentul suedez al britanicei Searchlight Foundation.

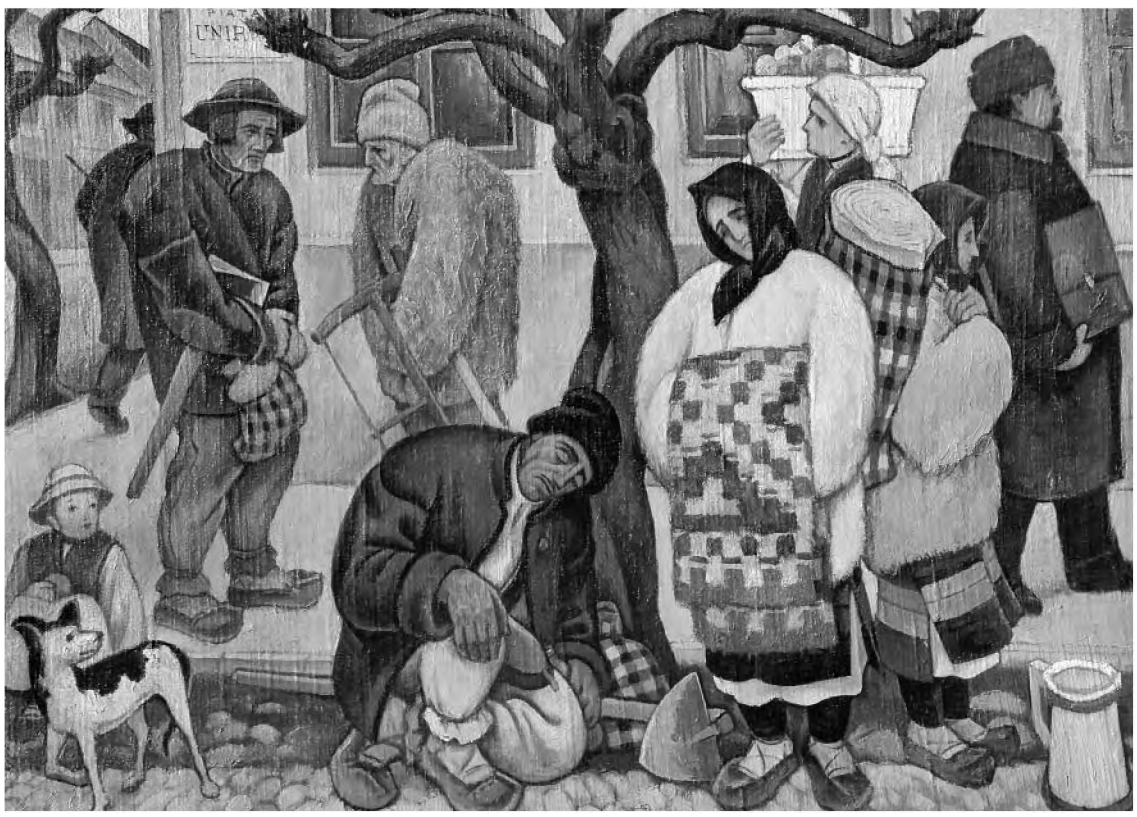
Constanta implicare în politică a romancierului suedez se explică, parţial, prin faptul că ideile de stânga au jucat un rol important în familia sa: bunicul dinspre mamă fusese un comunist loial, părinţii lui Larsson fuseseră social-democraţi. La Universitatea din Umeå, "universitatea roşie" el s-a alăturat grupărilor troţchiste. Colegii săi de atunci explică această opţiune în felul următor, apud Jan-Erik Petterson: Mai întâi, nu-l interesa socialismul de stat, aşa că vedea în troţchism alternativa evidentă, o formă de socialism luminat. În al doilea rând, îi plăcea accentul pus de această teorie politică pe internaţionalism. În al treilea rând, troţchiştii erau mai deschişi spre cultură decât orice altă grupare de stânga.

Stieg nu aproba corectitudinea politică, realismul social clasic, conceptul de "cultură populară" aşa cum îl definea stânga maoistă. Îl interesa mai mult elementul subversiv din cultura populară, cum prezintă filmele şi cărţile starea de lucruri şi trendurile politice din societate. Deşi promovau o mentalitate de drepata, aprecia filme ca *The Wild Bunch* al lui Pekinpah sau "westernurile spaghetti" ale lui Sergio Leone, fiindcă zugrăveau o societate despotică, în care eroul era obligat să-şi facă singur dreptate.

În 1979, Stieg Larsson şi-a luat o slujbă la TT, agenţia de ştiri suedeză, unde şi-a afirmat talentul de a realiza grafice, diagrame şi statistici pentru articolele de presă. Agenţia a apreciat acest lucru şi i-a oferit un contract permanent. Larsson şi-a creat propria meserie: grafica ştirilor. În paralel, lucra pentru revista de turism suedeză *Vagabond*, pentru care a creat un mare reportaj-pictorial despre calea ferată transsiberiană. Cei cu care venea în contact îşi dădeau, însă, seama, că adevărata pasiune a lui Stieg Larsson era de natură politică.

Din literatură i-a plăcut mai întâi science-fiction-ul: a devenit un fan activ în 1971, a coeditat fanzinul *Sfären* şi a contribuit la alte fanzine, publicându-şi în ele primele încercări epice. Între 1978 - 1979 a fost preşedintele celui mai mare club al fanilor suedezi, Skandinavisk Förening för Science Fiction.

După moartea lui Stieg Larsson, pe computerul său s-a descoperit o jumătate de roman, precum şi descrieri sinoptice ale altor două volume din seria *Millennium*, care, se pare, era proiectată să ajungă la zece volume. Toată arhiva Larsson este obiectul unei dispute juridice între Eva Gabrielsson, partenera de viaţă a romancierului, şi tatăl şi fratele acestuia. ■



Traian Biţiu-Dâncuş

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

zapp media

Monica *ante portas*

Adrian Ţion

Orice produs media tinde să depăşească stadiul şi spaţiul unei ştiri obişnuite atunci când subiectul "prinde" şi urcă în rating. Monica Columbeanu este un produs media supraevaluat, supradimensionat, sărit ostentativ şi nemotivat din balamalele obiectivităţii informaţionale, cu destui ani în urmă. Asta a dorit să facă din ea un piticel fustangiu, atins de grandomanie, pe nume Irinel Hormonel. A plătit unde trebuie şi chiar a realizat un fel de show impregnat în penibil imens şi greţoşenie indescriptibilă. Asta şi-au dorit şi producătorii tv câştigând bani frumoşi din expunerea cuplului hidos în faţa camerelor şi umflând artificial băşica popularităţii până la deriziune şi exasperare. Mondenism să fie, dar nici chiar aşa! Se pare că nu le-a spus nimeni cât sunt de caraghioşi de vreme ce fenomenul s-a lăţit în toate direcţiile, s-a lungit incredibil, devenind peste noapte o reţetă pentru orice arivistă şi pentru orice bătrâior cu bani în buzunar ce salivează după tinerele.

Divorţul previzibil a ridicat cota interesului general mai mult decât desfiinţarea spitalelor, scumpirea carburanţilor sau descoperirea altor fraude scandaloase. Lupta pentru obţinerea fetiţei, după sentinţa judecătorească, a inflamat populaţia, via media. Serialul a atins un punct culminant. Dorit, aşteptat, exploatat cum se cuvine. Iri s-a baricadat cu fetiţa în reşedinţa sa de la Izvorani. Urma executarea silită. Ce şi-au spus producătorii de peltea mediatică? Adică am investit atâta în tărăboiul ăsta, am arat, am semănat, am pus de-o telenovelă ca lumea şi acum să nu culegem roadele? Zis şi făcut. Au tăbărât cu camerele pe cei doi scoţând untul dintr-un partaj cum sunt cu sutele în România şi în lume. Văzut din interiorul vilei de la Izvorani, Monica din spatele porţii era duşmanul ameninţător venit să-i ia lui Iri odorul. Un căpcăun, un monstru, nu mama Irinei. Nu fosta lui soţie legitimă. "Monica ante portas" a fost un subiect baban, de zile şi nopţi, pentru populaţia deşuchiată a României. Poate chiar mai acaparant decât politica făcută prin talk show-uri pline de graţia persuasivă a comentatorilor. A stat ore întregi la porţile cele mari de la Izvorani, fără să i se răspundă. În postură de apărător paranoic al fiului, s-a dat în spectacol tatăl lui Iri, profitând de ocazie ca să se adreseze poporului român. Curat balamuc întreţinut de forţele oculte ale răzbunării. Dar fragila Monica sau furtuna iscată în jurul ei este chiar un monstru mai de temut ca Hannibal aflat la porţile Romei. Moni, un căpcăun cu şapte capete sau mai multe? Moni, un pericol pentru liniştea cetăţii? Cum vine asta?

Pentru ea, porţile cele mari s-au deschis atunci când şi-a făcut apariţia pe ecrane însoţindu-l supusă şi blajină pe tătucul-soţ. Din fată pierdută, rătăcită prin desişul vieţii marginale, prinţul mărunţel îşi propuse s-o facă prinţesă. Dar cine putea să prevadă atunci că televiziunea va face din ea ceva mai mult: o vedetă de carton, cam şleampătă, e adevărat, dar cu tupeu de muscă perfidă. În afară de meritul de a-i fi făcut lui Iri o fetiţă, ea n-a strălucit prin nimic. Atunci toate mamele din lume merită să fie vedete, nu? S-a afirmat prin... nimic. O goliciune mai goală de conţinut nici că se putea. Vidul absolut se lăfăia languros pe ecrane în neglijé, plimbându-şi fizicul pe lungile-i picioare. Atât a putut arăta. Ce puteau admira românii la ea în afară de formele ei? Dar nici nu i-a făcut fetiţa lui Iri, din moment ce a venit să i-o ia cu poliţia. Şi-a făcut-o sieşi ca să aibă un sens în viaţă. Treaba ei. Treaba televiziunii, ca în foarte multe cazuri, a fost şi este să facă din nimic Senzaţie. Nu fata culeasă de pe drumuri, în apărarea căreia au sărit acum de-alde Tatoi (tot Monica vasăzică) şi Paula Iacob, e periculoasă, ci gogoaşa umflată de televiziune care s-a extins paroxistic aşezând vidul extrem în forme colorate, îmbietoare. Nenorocirea e că biata mamă a Irinei e numai capul unei armate numeroase ce se înghesuie să intre la marele festin al audienţei tv. Armată formată din alte Monici, Oane, Pepelei, Bercea Mondiali, paraşute Moculesce, paralei Irinei şi Becalei, Tudy-elefanţei cu trompa la vedere şi derbedei gata să inunde canalele ca şobolanii. Vin hoarde fluorescente, prefabricate din gunoaie să ne impună "lipsa de direcţie şi moralitate a acestui secol bezmetic". Am citat din Lavinia, neconsolata soţie a lui Adrian Pintea, care preferă să stea retrasă, departe de zăngănitul acestor arme vulgare. Am amintit-o pentru a marca o diferenţă între repere. Din păcate, ascensiunea acestor hoarde macabre nu mai poate fi oprită. Au trecut Alpii nesimţirii şi vor să ia în stăpânire bunul simţ civic. Ameninţarea continuă, deşi Moni şi-a luat în cele din urmă fetiţa ca s-o ducă... la film. Cine să oprească escaladarea grotescului devenit pericol social şi moral dacă vigilentele gâşte ale Capitoliului au amuţit demult? ■

rânduri de ocazie

Franthousiasme-ul revărsat pe scenă... la Dej

Radu Ţuculescu

... iar dacă toate acestea ar trebui să poarte un singur nume el ar trebui să fie Lucian Iosip. Profesor de franceză (ieşit la pensie dar ...mai activ ca niciodată), conducător şi "formator" de echipe teatrale, scenarist iar, mai nou, prozator, Lucian Iosip a iniţiat la Dej un festival naţional de teatru francofon pentru elevi care anul acesta a ajuns la ediţia a opta, urmînd o traiectorie ascendentă, cu toate piedicile (naturale ori ba ...) ce i s-au ivit în cale. Una dintre profesoarele venite la concurs pentru a cincea oară, dintr-o zonă mult îndepărtată de cea a Dejului, mi-a mărturisit fără nicio urmă de ezitare în glas că acest festival şi, implicit, cel care l-a iniţiat, i-au schimbat viaţa. Timp de trei zile s-a vorbit... franceza, ceea ce e ca un duş binevenit după atîtea şuvoaie de cuvinte, propoziţii, fraze, exclamaţii, urlete şi tînguiri anglo-americane, însoţite de pumni în gură, picioare-n gît şi-n burtă, gloanţe, avioane, rachete, pistoale, scrîşnete de roţi... Asta, evident, se întîmplă pe marile şi pe micile ecrane, uneori şi la ştiri...

Deci, ediţia actuală a festivalului *Franthousiasme* a adunat la Dej peste 350 de participanţi (mă refer aici doar la tinerii şi foarte tinerii artişti, începînd cu cele mai mici clase) şi cincisprezece trupe de teatru. Cum am insinuat de la bun început, a fost cea mai reuşită ediţie. Repertoriul a fost, cu puţine excepţii, bine ales, pe măsura interpreţilor, cuprinzînd autori franzeci, normal, dar şi autori clasici români traduşi în franceză precum Eminescu – trupa din Odorheiu Secuiesc ori Caragiale - trupa din Alexandria sau Petre Ispirescu – trupa din Turda, trupă care s-a remarcat atît printr-o inspirată punere în scenă şi prin zglobiul joc al tinerilor interpreţi. În multe cazuri am aplaudat efortul (şi rezultatul...) de a realiza costume de calitate, cu gust şi în "ton" cu subiectul piesei precum în cazul trupei de la Clubul copiilor din Dej, a trupei liceului Eminescu tot din Dej ori a liceului cu acelaşi nume din Cluj. În debutul festivalului, o supriză: foarte tînărul asamblu teatral al grupului şcolar agricol din Cuzdrioara! Elevii au prezentat două spectacole (!), cu stîngăcii inerente oricărui început dar cu o pronunţie a limbii franceză care a încîntat juriul, mai ales pe doamna Monique Cattiaux (preşedinte) şi pe interpretul şi scriitorul Yannick Rucelle (vice). Cînd am aflat de la profesoară că a fost dorinţa elevilor să "facă" teatru mi-am spus că, poate, nu e totul pierdut în ţara asta în care mizeriile unor cupluri gen M şi I ori O şi P devin ştiri şi evenimente de importanţă naţională, în care majoritatea spectacolelor televizionistice se prostituează afişînd o agresivă subcultură, o ţară în care confuzia valorică este alimentată zilnic provocînd derută mai ales în rîndul tinerilor. Asemenea festivaluri, însă, sînt capabile să-ţi mai ofere o doză de speranţă iar mie îmi îngraşă puţintel optimismul... Ansamblul din Sighetu Marmaţiei (liceul Regele Ferdinand) are o autoare din Franţa, pe Ann Rocard, care scrie special texte pentru ei! O mică performanţă, cîştigată pe drept, montările lor fiind de-o constantă calitate, pline de ritm şi culoare. Aceleaşi aprecieri, poate cu cîteva "liniuţe" în plus (deja se poate vorbi de o "tradiţie" în cazul acesta), pentru trupele din Dej, patru la număr! Să fac cîteva precizări: în cadrul ediţiei a opta a festivalului au participat patru trupe din Dej, trei conduse de Lucian Iosip şi a patra de Ligia Clinciu, deja consacrată şi la amplul festival francofon Amifran de la Arad. Dar triumful la actuala ediţie *Franthousiasme* l-a avut (toată lumea a fost obligată să recunoască, atît concurenţii cît şi neconcurenţii...) trupa Assentiment din Huedin, a scriitorului Alexandru Jurcan, binecunoscută şi bineapreciată la noi dar şi dincolo de graniţe, la diverse festivaluri internaţionale ori turnee. O piesă de teatru cu titlul Maricica şi Patrick scrisă (bilingv!) şi regizată de Jurcan, de un haz nebun într-o interpretare plină de exuberanţă, fără poticneli. Am rîs cu poftă toţi şi ştim bine cît de greu se scrie (şi se joacă...) o comedie de calitate, fără alunecări în penibil, în poante grosiere, în schimonoseli caraghioase... Marele premiu plus numeroase premii de interpretare. A intuit organizatorul foarte bine cînd a planificat spectacolul trupei Assentiment în finalul festivalului. A fost punctul culminant al unei manifestări artistice a elevilor din ţară, demonstrînd că – momentan - la nivelul amatorilor (unii dintre interpreţi cu siguranţă se vor îndrepta spre studii superioare de profil...), festivalul *Franthousiasme* de la Dej este la întălţime. Părerea mea. ■

30 Black Pantone 253 U

Vârtej primaveral la ICR Lisabona (I)

Virgil Mihaiu

Pentru Institutului Cultural Român de la Lisabona sosirea primăverii marchează, începând din 2007, atât aniversarea propriei inaugurări, cât şi participarea la *Fiesta Francofoniei* (*Fęte de la Francophonie*). Cum instituția coabitează cu Institului Francez în centrul capitalei portugheze – şi având în vedere tradiția României de aliată fidelă a spațiului cultural francofon – ICRL s-a implicat an de an, în mod concludent, în desfăşurarea acestei sărbători. Şi la ediția 2011, prezența românească a avut ponderea cea mai semnificativă dintre toate țările participante (depăşind-o chiar şi pe aceea a altor state unde franceza are statut de limbă oficială, evident, cu excepția Franței). Lista entităților participante la succesivele reuniuni organizatorice, care au precedat această manifestare de anvergură internațională, a cuprins: Ambasada Franței, Institutul Francez din Portugalia, Alliance Française (filialele din Lisabona, Porto şi Caldas da Rainha), Institutul Cultural Român, Ambasadele reprezentând Andorra, Belgia, Bulgaria, Canada, Grecia, Luxemburg, Regatul Marocului, Republica Moldova, Elveția, Senegal, Egipt, Asociația Profesorilor de Limbă Franceză din Portugalia, Institutul Camões etc.

În fapt, acțiunile organizate de ICRL la începutul primăverii 2011 ar putea fi subsumate şi celei de-a patra aniversări a înființării acestei „Ambasade culturale a României" în spațiul lusofon, precum şi – parțial – celei de-a patra *Stagiuni muzicale române în Portugalia*. Cum se va constata pe parcurs, densitatea şi diversitatea evenimentelor propuse de ICRL ne-ar permite chiar să vorbim despre o *Primăvară culturală românească* în Portugalia. Iată, în continuare, câteva dintre argumentele acesteia.

Expoziția *Şcolii de Poetică Fotografică* din Bucureşti, la *Instituto Camões* şi la Facultatea de Litere a Universității din Lisabona: *Priviri româneşti asupra Lisabonei*

Anul trecut, două echipe ale *Şcolii de Poetică Fotografică* din Bucureşti, fondată şi condusă de maestrul Francisc Mraz, au întreprins succesiv stagii de lucru în capitala Portugaliei, cu scopul bine definit de a o transfigura imagistic. Ținând cont de atractivitatea acestei idei, ICR Lisabona a propus instituției partenere din cadrul EUNIC – *Institutul Camões* – să îşi deschidă spațiile palatului de reşedință (situat ultracentral, în Piața Marquęs de Pombal) unei selecții din lucrările celor 18 fotografi români participanți la „expediții". Rezultatul, mai mult decât convingător, a fost vernisat în săptămâna premergătoare sărbătorii francofoniei, cu participarea unui public extrem de receptiv, avizat şi ... numeros. La festivitatea de deschidere au luat cuvântul d-na Dinah Neves, vicepreşedinta *Institutului Camões*, directorul ICRL şi d-nul Francisc Mraz, directorul S.F.P.B. Din partea acestei originale instituții private de învățământ artistic românesc a participat (şi ca expozantă) fotografa Mirela Momanu, iar echipa organizatoare locală a fost reprezentată de curatoarea Teresa Macedo, consilieră la Ministerul Afacerilor Externe al Portugaliei. Această primă colaborare concretă dintre ICRL şi IC s-a bucurat de aprecierile elogioase ale amfitrionilor, precum şi ale vizitatorilor.

Şcoala de Poetică Fotografică a fost creată în urmă cu trei ani la Bucureşti. Coordonată de dl. Mraz (cineast şi director artistic al TV *Trinitas*) şi de conf. univ. dr. Gh. Ilinca, de la Universitatea Bucureşti, are actualmente peste 100 de studenți şi funcționează sub egida *Fundației Culturale Societatea de Concerte Bistrița*. Lucrările expuse în generoasele spații neo-baroce ale palatului *Institutului Camões* au impresionat prin viziunea originală asupra nesecatei teme de inspirație alese: Lisabona, unul dintre cele mai fascinante spații urbane de pe Glob.

Fără să se lase inhibați de farmecul îmbătător al străvechii şi romanticei aşezări, cei 18 expozanți şi-au pus în aplicare sistemul de lucru: revelarea laturilor emoționale, lirice, intuitive, ale artei pe care o practică, mai curând decât componenta ei intelectual-rațional-utilitaristă. În mod deliberat nu sunt evitate elementele perturbatoare, chiar iritante, amintind oarecum de „efectul de distanțare" conceptualizat odinioară de Bertolt Brecht în estetica sa teatrală. Un element central al esteticii promovate de Mraz ține de exacerbarea aspectului uman – atât la nivelul rezultantei artistice, cât şi în procesul de creație. Ca atare, stagiile de lucru ale *Şcolii* devin experiențe umane totalizante, integratoare, puse sub semnul interrelaționarii dintre oameni. Cei 18 fotografi bucureşteni au reuşit să-i încânte pe lisabonezi, chiar dacă lucrările prezentate nu erau deloc complezente, nici pur decorative. Aş zice că atitudinea adoptată de fotografii-investigatori, veniți de la celălalt capăt al Europei, seamănă cu modalitatea în care regizorul german Wim Wenders filmase Lisabona în anii ultimului deceniu din secolul trecut, în *Lisbon Story* (1994), sau cu operele create de iconoclasta coreografă Pina Bausch, inspirată tot de magia decadentă a acestei metropole. Se cuvin amintite numele artiştilor fotografi: Lucian Bibo, Cornel Brad, Răzvan Bumbeş, Corina Constantinescu, Andrei Conțiu, Iulia Dumitru, Ştefan Dumitru, Gyuri Ilinca, Cristina Irian, Carmen Ioniță, Andrei Miță, Mirela Momanu, Francisc Mraz, Silviu Pavel, Mirona Radu, Dragoş Răpeanu, Raul Tanislav, Sabina Ulubeanu.

Numărul şi calitatea fotografiilor primite de la Bucureşti au permis ICRL să organizeze încă o expoziție (cu aceeaşi temă dar cu lucrări diferite), vernisată în ambianța propice a Facultății de Litere a Universității din Lisabona. Ca de obicei, principala susținătoare a noii prezențe culturale româneşti în acest spațiu a fost d-na Maria João Coutinho, şefa Departamentului pentru Relații Externe al Bibliotecii Universității din Lisabona (laureată anul trecut cu titlul onorific *Amicus Romaniae*, instituit de Institutul Cultural Român de la Lisabona).

Sediul ICRL & IFP. Expoziția de pictura Silvia Pintilie. Expoziția de fotografie „Sufletul profund al Bucureştiului"

Alte două prezențe expoziționale girate de ICRL au fost subsumate *Fiestei francofoniei*. După succesele înregistrate la Galeria *Colorida* din Lisabona şi la Centrul Artelor din Sines, pictorița ieşeană Silvia Pintilie a expus în sala festivă a ICRL o selecție din creațiile proprii, vernisată cu ocaziei ceremoniei de decernare a titlului onorific *Amicus Romaniae*, însă menținută pe simeze şi pe perioada desfăşurării sărbătorii francofoniei. Deşi foarte tânără, artista are deja

Vernisajul expoziției *Şcolii de Poetica Fotografică* Bucureşti la Institutul Camões (de la stânga la dreapta): Anca Doina Milu-Vaidesegan, Francisc Mraz, Dinah Neves (vicepreşedinta IC), Virgil Mihaiu (director ICRL) Foto: Dan Andrei

un *curriculum* impresionant: membră a Uniunii Artiştilor Plastici din România şi absolventă de studii universitare şi masterale la Universitatea Națională de Arte Bucureşti, clasa profesor Ion Stendl, a unui masterat în filosofie aplicată şi management cultural la Universitatea *Al. I. Cuza* din Iaşi şi beneficiară a doua burse de studii în Italia, la Accademia di Belle Arti di Macerata şi Accademia di Belle Arti di Torino. Silvia are deja la activ peste zece expoziții personale, dintre care amintim *Fragmente interactive – soluții vizuale pentru reconfigurarea portretului*, de la *Colorida* Art and Design Gallery, Lisabona, în anul 2010, expoziția de pictură din cadrul Galeriilor de Artă *Notre Dame de Sion* / Paris 2007, sau expoziția de grafică picturală realizată în onoarea şi cu participarea celebrului architect helvet Mario Botta, cu care a colaborat la câteva proiecte. Artista face parte din echipele de restaurare ale Palatelor Bruno Caccia şi San Donato / Torino, Italia şi ale Castelului Banffy din Bonțida, lângă Cluj. Specializările în artă murală şi în artă publică, obținute în urma studiilor universitare, i-au permis şi abordarea de lucrări ample, cu caracter decorativ. Acestea sunt amplasate atât în aer liber – spre exemplu, gara feroviară din Macerata, stația de metrou *Porta Venezia* din Milano, sau piscina din Castelraimondo, toate în Italia – , cât şi în spații închise, utilizând tehnici specific picturii de interior: la Palatul San Donato din Torino şi în peste zece locații din Romania.

Remarcabilul palmares antecitat a fost confirmat de interesul vizitatorilor de marcă ce s-au perindat prin fața tablourilor Silviei Pintilie expuse la ICRL. Impresionează atât maturitatea viziunii, cât şi polivalența stilistică şi forța creativă ale acestei plasticiene române. Semne de bun augur pentru o viitoare ascensiune profesională, demnă de tot interesul.

La rândul ei, *Şcoala Poetică de Fotografie* din Bucureşti condusă de Francisc Mraz a fost invitată să prezinte o serie de lucrări în cadrul expoziției fotografice *Plaisirs partagés*, găzduită în holurile Institutului Francez şi ale Librăriei Franceze (amplasate, cum bine se ştie, în acelaşi edificiu ca şi Institutul Cultural Român de la Lisabona). Manifestarea colectivă a reunit fotografi din Belgia, Franța, Luxemburg şi România, iar participarea acestora din urmă a purtat sugestiva titulatură *Alma profunda de Bucareste / Sufletul profund al Bucureştiului*.

Spectacolul de pantomima Contraste, jucat de Dana Cavaleru & Richard Bovnoczki

Pentru gala finală din acest an a Sărbătorii Francofoniei la Lisabona, ICRL a propus un

→

Black Pantone 253 U

spectacol de divertisment de bună calitate: *Contraste*, în interpetarea Danei Cavaleru şi a lui Richard Bovnoczki. Formaţi la şcoala binecunoscutului actor, pantomim şi regizor Dan Puric, cei doi tineri manifestă versatilitate în utilizarea unui limbaj gestual-corporal expresiv şi cu un înalt coeficient de universalitate.

În fond, „filiera franceză" se resimte (subliminal) şi în acest caz, prin abundenţa unor procedee şi gag-uri evocându-l pe arhetipalul pantomim Marcel Marceau, dar şi pe unii – să le zicem – postmoderni ai filmului mut, de calibrul lui Jaques Tati sau Pierre Etaix. Spectacolul inventat de cuplul Cavaleru/Bovnoczki se compune dintr-o succesiune de ingenioase secvenţe, cvasi-cinematografice, montate într-un ritm alert şi impregnate de humor (acesta, manifestat pe diverse registre – de la grotesc la intelectual şi chiar ... sublim). Punctele forte ale tandemului bucureştean ar fi: empatia conceptuală; armonioasa coordonare a unisoanelor (dar şi a inerentelor disonanţe); apetenţa pentru dans şi preocuparea pentru asimilarea unui limbaj coreografic, nu doar funcţional ci şi expresiv; captarea interesului unui public cât mai larg, însă fără concesii prostului gust; intertextualitatea (referinţele la *Cântăreaţa cheală* a lui Ionesco au făcut deliciul publicului, mai ales prin dialogurile în care El îi vorbea Ei în franceză, iar ea îi răspundea lui în portugheză); excelenta sincronizare cu banda sonoră (inteligent alcătuită) şi cu *light design*-ul, minimalist, dar, de efect. Ultima frază reprezintă un elogiu şi pentru tehnicianul spectacolului, Florin Roşu, în fapt un al treilea interpret, chiar dacă invizibil, al reuşitului spectacol.

Reconfortanta reprezentaţie a fost elogiată de către toţi colegii de la Institutul Francez şi Alliance Française din Lisabona, în frunte cu cei doi directori, Sophie Laszlo şi Michel Drouere, precum şi de numeroşii membri ai elitei diplomatice din capitala Portugaliei, ce şi-au petrecut seara de sâmbătă 19 martie 2011 în sala de spectacole a IFP. Cu toţii au apreciat că o asemenea ofertă artistică satisface pe deplin dezideratele anvizajate de organizatori şi demonstrează înaltul nivel al şcolii teatrale din România, cu o menţiune specială pentru Bucureşti – veritabilă metropolă a artei scenice.

Graţie relaţiilor cordiale întreţinute de ICRL cu Ambasada Luxemburgului – în speţă cu ataşatul cultural al acesteia, dl. Stan Myck – instituţia noastră a propus ca gala finală a Fiestei Francofoniei să includa şi propunerea sponsorizată de partenerii luxemburghezi: un recital „clasic" de şansonetă francofonă, interpretat de Charles Suberville. Cântăreţul şi actorul francez („adoptat" la finele anilor 1970 de către cel mai mic stat din Benelux) a interpetat, cu autenticitate şi pasiune, emoţionante piese din repertoriul unor Jaques Brel, J-R. Caussimon, C. Léveillée, Leo Ferré, M. Breuzard ş.a.

Spectacolul *Contraste* a marcat şi o nouă extindere a listei de oraşe portugheze în care ICR Lisabona a realizat acţiuni. Beneficiind de oferta filialei *Alianţei franceze* din Caldas da Rainha – şi de interesul manifestat de tinerii ce studiază franceza în localitate – Dana Cavaleru şi Richard Bovnoczki au dat o reprezentaţie de succes şi pe scena impozantului Centru Cultural şi de Congrese din acea urbe cu notabile tradiţii monarhice şi artistice.

■

teatru

Shakespeare *featuring* Emily Brontë

Claudiu Groza

Aparent, dramatizarea unui roman celebru prin ecranizările sale este hazardată ori susceptibilă de conformism artistic. Însă opţiunea regizoarei Ada Lupu de a monta *La răscruce de vânturi*, pe un scenariu propriu după Emily Brontë, la Teatrul Naţional din Cluj (cu premiera în 17 aprilie), s-a dovedit una ingenioasă. Asta pentru că tulburătoarea poveste de dragoste din Anglia veacului XIX nu mai e narată în dimensiunea ei dramatic-romantică, ci capătă, în edificarea caracterelor, ceva din brutalitatea tragediilor shakespeariene.

Intriga goticei istorii de iubire dintre Heathcliff, orfanul pripăşit la familia Earnshaw, şi Catherine, copila sălbatică de la Wuthering Heights, cu toate bizarele ei meandre, cu complicate ramificaţii de interese, răzbunări, suferinţe şi crude victorii, este binecunoscută, cel puţin din variantele cinematografice ale romanului. Ada Lupu a construit un scenariu în care toată această puzderie de relaţii familiale este îndeajuns de limpede pentru a fi accesibilă spectatorului. Ea a păstrat, din stufosul *plot* al cărţii, punctele de conflict ce determină acţiunile eroilor, justificându-le atitudinea dintr-un moment ori altul. Accentul cade astfel pe protagonişti, fiecare din ei având marcate câteva trăsături de caracter, de la încăpăţânarea tenace a micului Heathcliff sau temperamentul excentric al Catherinei la lipsa de milă – ulterior autodistructivă – a lui Hindley, „moştenitorul" Earnshaw şi indecizia structurală a lui Linton, soţul Catherinei. Fiecare personaj *se vede*, chiar şi ştearsa Isabela, soţia tiranicului Heathcliff, sau rândaşul Joseph, un fel de martor al bizarelor întâmplări de la Wuthering Heights, ca şi servitoarea Nelly Dean, „naratoarea" întregii poveşti. Ada Lupu a articulat foarte bine, regizoral şi dramaturgic, interacţiunile şi conflictele, iar atmosfera spectacolului are ceva gotic şi cehovian totodată, cu tenebrosul Heathcliff şi iubirile risipite ori existenţele sfărâmate ale eroilor.

Regizoarea a mizat în primul rând pe actori în edificarea semantică a spectacolului, şi cel puţin la premieră interpretarea a fost una de excepţie, în cazul tuturor. Fireşte, în centrul acţiunii s-au aflat Heathcliff (Cristian Grosu) şi Catherine (Ramona Dumitrean). Primul a evoluat de la ipostaza copilului stângaci şi murdar, încăpăţânat şi uşor întârziat la minte, la cea de mascul alfa, dominator, necruţător, aspru, reprimându-şi, ca într-un soi de penitenţă a neputinţelor de odinioară, orice sclipire omenească. De o mare expresivitate corporală a fost Grosu în acest rol, conturându-şi personajul ca un mixaj de Richard III, Macbeth şi moşierul Angliei victoriene. La rândul său, Ramona Dumitrean a jucat pasional şi nuanţat, cu o feminitate uneori temperată de izbucniri voluntariste, mereu împărţită între iubirea pentru Heathcliff şi obligaţiile conjugale, aşa cum fiica ei, tot Catherine (Romina Merei) va fi prinsă, mai târziu, între compasiunea pentru fragilul Linton Heathcliff (Silvius Iorga) şi dominantul Hareton Earnshaw (Cristian Rigman), verii ei ce copiază destinele părinţilor lor. De remarcat partitura Rominei Merei, copilăroasă fără a fi infantilă; corect au evoluat şi Iorga şi Rigman, rolurile lor fiind ceva mai limitate. Irina Wintze a oferit un memorabil rol în Nelly Dean, ea fiind un martor activ al întâmplărilor şi un catalizator al memoriei, în maniera implicată, compasivă şi energică în care-i istoriseşte lucrurile inocentului şi derutatului Lockwood, chiriaşul rătăcit la Wuthering Heights (Adrian Cucu a fost mereu în scenă şi nu şi-a abandonat nicio clipă *prezenţa*, într-un rol constrângător, de care s-a achitat onorabil). Edgar Linton (Ionuţ Caras) a fost măcinat de o incapacitate acţională în relaţia sa cu Catherine, de o neştiinţă a reacţiei care îl face să piardă în faţa calculatului Heahtcliff, acesta secondat ca de o umbră, victimă sigură a umorilor lui, de Isabella Linton (Angelica Nicoară, care şi-a jucat cu distincţie eroina). În foarte micul rol al lui Frances, Patricia Boaru a evoluat cu discreţie şi eleganţă, în timp ce Cătălin Herlo ne-a oferit un Hindley brutal, fără scrupule, de o nepăsare ce-i va fi fatală la un moment dat, împingându-l la moarte prin alcoolism. În fine, expresiv şi pitoresc a fost şi Petre Băcioiu în rolul *raisonneurului* Joseph.

Spectacolul abundă în momente reuşite, deşi poate fi obositor datorită lungimii şi lipsei pauzei. Un decor sugestiv, alcătuit din câteva structuri din bârnă (Cristian Rusu) şi costumele opulente (Smaranda Almăşan şi Cristian Rusu), care dau prestanţă eroilor şi culoare de epocă ansamblului, completează atmosfera montării. Excelentă este şi partitura muzicală originală, creată de Tibor Cari, unul dintre puţinii compozitori pentru teatru cu reală vocaţie, care practic se derulează de-a lungul întregii reprezentaţii, ca un fundal sonor subtil şi potrivit, potenţând intriga.

La răscruce de vânturi este un spectacol *curat*, cum se spune în jargonul teatral. Un spectacol care nu are pretenţia să inoveze cu orice preţ, dar cu siguranţă nici nu cade în capcana pastişei cinematografice. Este o abordare onestă şi originală a unei poveşti de dragoste emoţionante, iar reacţia publicului, care a gustat cu plăcere primele spectacole, îl adaugă seriei de montări ale Naţionalului dedicate spectatorilor.

■

© Nicu Cherciu

32 Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

Dulcele cânt al unei povești fără vârstă

Mugurel Scutăreanu

Mie traducerea *mot-à-mot* a titlului *The Sound Of Music* prin *Sunetul Muzicii* îmi stă de-a curmezişul în cap încă din adolescență, când am văzut, ca tot românul, filmul omonim. Pentru că este neinspirată şi pleonastică. E ca şi cum ai zice *umezeala apei* sau *flacăra focului*. Ar fi fost necesară o adaptare, fiindcă *sound* nu are strictul înțeles de *sunet* ci ascunde sensuri mai complexe, mai rotunde. Mai ales de la apariția magicienilor din spatele mixerelor cu sute de butoane (şi aceştia existau deja în anii '50, când povestea noastră, în mare parte reală, a ajuns pe scenele de pe Broadway), *sound* înseamnă sonoritate globală a unei multitudini de *track*-uri sonore, înseamnă timbru general, înseamnă *atmosfera sonoră degajată de o producție audio*. De aceea sintagma *Sunetul Muzicii* este schiloadă şi neromânească. În fine, se vede treaba că de-o găselniță mai potrivită n-a fost nimeni în stare. Italienii, de pildă, care n-au deloc grețuri când vine vorba de a adapta titluri (încă îşi subtitrează filmele), i-ar fi zis, fără rezerve, "Vraja muzicii" sau ceva cam pe-acolo. Stând strâmb şi judecând drept, avem de-a face cu o cvasi-imposibilitate de translație, similară cu nefericita traducere a titlului romanului *Out Of Africa*, al baronesei Karen Blixen, drept *Din inima Africii*. Sunt, acestea, nişte incompatibilități lingvistice ineludabile. V-ați gândit vreodată (ca să luăm doar unul din multele exemple posibile) că duioasa spunere românească *mi-e dor de tine* nu se poate traduce fidel în nicio limbă de pe fața pământului?

Punerea în scena a *musical*-ului *The Sound Of Music* la Opera Română din Cluj – un act de curaj, o faptă de arme într-ale artei, o victorie în care vitregiile momentului au fost compensate prin dăruire şi muncă – a fost răsplătită cu un succes binemeritat, neegalat de la *My Fair Lady* încoace. Cu toate acestea, nu trebuie creată neconstructiva impresie că totul a mers ca la carte. Dar pentru toate neîmplinirile există circumstanțe atenuante, căci din capul locului trebuie spus că dificultățile tehnice şi artistice au fost multe şi mari: de la delicata omogenizare a vocilor mature, neamplificate, cu emisia microfoanelor-lavalieră utilizate de copii, până la încăpățânarea (lăudabilă) de a aduce în rolul Gretl von Trapp o gâgâlice de... 6 anişori! Aşa că voi trata cu multă clemență toate micile nerealizări, cu atât mai mult cu cât, sper eu, ele se vor estompa în timp, până la a fi eliminate total, într-un caz ideal.

Încep cu *ochiul critic*, lăsând laudele la sfârşit. În ansamblul spectacolului – şi mă refer aici la prima distribuție, cea din seara premierei – componentele cu cele mai mari scăderi au fost, după gustul meu, rostirea şi jocul scenic ale... adulților! *Musical*-ul este pe jumatate (dacă nu cumva mai mult) teatru. Pe arii largi personajele vorbesc, se mişcă, trebuie să aibă atitudini şi intonații verbale convingătoare. Că din când în când mai şi cântă, aceasta-i cealaltă jumătate a sferei. Ei, vorbirea şi actoria mi-au dat mereu senzația de nisip între dinți. Am zâmbit jenat la o grămadă de replici false, nefireşti până la penibil (ca-n filmele româneşti de odinioară), la o mulțime de mişcări artificiale, la o sumedenie de situații în care mimica se dovedea în neconcordanță ridicolă cu cele spuse. Să detaliem puțin: Maria (Iulia Merca), s-a dovedit plină de viață, o adevărată văpaie, o rază de soare (aşa cum o cere rolul), numai că vivacitatea ei a fost uşurel exagerată, semănând deseori a... repezeală. Am văzut alergături dezlănțuite (într-un rând, aş fi putut să jur că nu se va putea opri din iureş la picioarele Maicii Superioare şi că o va lua pe sus), reacții frenetice, gesturi colțuroase. Căpitanul von Trapp (Florin Sâmpelean), care trebuia să fie inflexibil numai în principiile educaționale, a fost inflexibil în mişcări, adică, pe româneşte, țeapăn. Nemaivorbind de modularea rostirii, neinteresantă, rezultând fraze de-a dreptul fade. Baroana Schraeder (Daniela Mureşan Chişbora) s-a arătat şi ea binişor şleampătă, nici măcar replicile invidios-geloase la adresa Mariei neavând şfichi, aşadar nereuşind să fie răutăcioase. (Cineva din presă a lăudat-o (!), nu mai ştiu cine şi nici nu vreau să ştiu). Dar culmea incompatibilității dintre rol şi personaj a fost atinsă de *Gauleiter*-ul Zeller (Remus Chidean), o apariție absolut ilară, nu atât prin agresivitatea stridentă cât prin părul prins în *coadă de cal*, care îi dădea un aer androgin. Singurul care s-a mişcat ca peştele-n apă a fost impresarul Max (Sorin Lupu), un tenor (!) cu talent actoricesc nativ. Mi-a şi amintit pe loc de dezinvoltura şi farmecul lui Petre Ghilea sau Radu Pintea în *Liliacul*. Noroc că stângăciile adulților au fost salvate, în mare măsură, de jocul celor şapte copii ai lui von Trapp, apariții adorabile, sincere, dăruite total. şi-apoi cum au cântat! Căci dacă *Do-re-mi* este un fleac intonațional, nu acelaşi lucru se poate spune despre *B*-ul melodiei *Sixteen on seventeen*, de pildă. Şi aici, indexul punctează hotărât şi profund admirativ asupra doicii Anca Mona Mariaş, artista care a crescut puii aceştia de aur, potolindu-le foamea ciocurilor larg deschise cu dumicat de sunet şi învățându-i să-şi folosească sirinxul. O notă aparte pentru fata cea mai mare, Liesl (Simona Baltog – invitată), o voce de-acum îmbobocită binişor, cu timbru plăcut, cu vibrato prezent şi pentru adolescentul de grupă-mare Rolf Gruber (Ruslan Bârlea, de asemenea invitat), cel care a cântat curat profiluri melodice dificile, presărând în joc şi nişte figuri de gimnastică acrobatică. Acum, că am început să dau nume, este cinstit să-i enumăr pe toți copiii cei dăruiți din corul *Junior – VIP*, care au făcut, de fapt, sunetul muzicii din seara de 25 martie. De Liesl, 16 ani, am vorbit deja. Ceilalți pui din cuib au fost: Friedrich von Trapp, 14 ani – Dacian Andreica; Louisa, 13 ani – Maria Dragu; Kurt, 11 ani – Alexandru Maier; Brigitta, 10 ani – Iulia Iacob; Marta, 7 ani – Mălina Ungureşan; Gretl, 6 ani – Karina Mitrana. Bravo, de trei ori bravo! Închipuiți-vă numai, stimați cititori, cum au învățat copiii aceştia (de şase, şapte, zece anişori) rolurile, corurile pe voci, solo-urile, cum au stat la nesfârşitele repetiții cu ansamblul, cu o ureche la mama-Mona, cu un ochişor la regizor, cu cealaltă urechiuşă la colegi şi cu celălalt ochişor la dirijor. Au reuşit fiindcă cineva a ştiut să le şoptească duios că fac un lucru nemaipomenit. şi-aşa a fost! S-au visat artişti şi au devenit!

Elogii pentru regie (Mihaela Bogdan), gândită în spiritul libretului de origine şi al spectacolului de pe Broadway, fără idei de domeniul patologiei (foarte la modă în ultimul timp, pe fondul alienării contemporane a artei). Toată admirația pentru scenografie (Valentin Codoiu), ingenioasă şi economică deopotrivă, prin câteva mişcări de cortine intermediare reuşindu-se schimbări de decor şi atmosferă într-o remarcabilă fluență.

Altă surpriză – orchestra aflată sub bagheta lui Adrian Morar. Destulă curățenie pe acorduri aglomerate (nonă, undecimă), suflători acordați, atacuri bune la alămuri, *sound* moderat ca intensitate, adecvat unui spectacol de acest gen. Bune corurile maicilor, mai puțin realizat cvartetul Maica Superioară - sora Berta - sora Sofia - sora Margareta.

Şi-o amărăciune, acum la sfârşit: publicul... Sală plină-ochi dar lume pestriță. Rar mai vedeai câte-o pereche matură îmbrăcată ca pentru un spectacol la Opera Română din Cluj. În rest – blugi, cămăşi fistichii, tricouri cu scrisuri, pulovere de mers la schi. Bine, înțeleg, este o producție pentru toate vârstele, poate mai mult pentru tineret, însă sanctuarul cu catifea, loji şi candelabre impune un respect tacit. Dar dacă părinții lor n-au fost niciodată în viață la operă, de unde să ştie ei, tinerii aceştia *cool* dar dezmoşteniți cultural, ce țoale se cade să-ți pui la asemenea ocazii? De comportament nici nu mai vorbesc. Se vorbea, se intra şi se ieşea pe uşi oricând (uşi batante, care se mai lovesc una de alta), se foşneau pungi, se crănțăneau tot felul de chestii crocante, se scăpau sticle pe jos. Licuricii telefoanelor mobile licăreau fără-ncetare ici şi colo. Chiar lângă mine, o fetişcană cu freză *punk* îşi aprindea la fiecare cinci minute telefonul, să vază, pasămite, cine-a mai... solicitat-o-ntre timp. După vreo trei „luminații" de astea n-am mai rezistat şi m-am rățoit la ea atât de tandru, încât a sărit ca electrocutată, mutându-şi cuibu-n altă parte. Da, dezolant şi revoltător. Din păcate, dacă vrei sală plină, trebuie să suporți neplăcerile provocate de procentul considerabil de public needucat.

Şi-acum laudele! Multe, apăsate, concretizate în valuri şi valuri de aplauze, în picioare, cu nenumărate ridicări de cortină, nu câteva, ca în seara premierei. (Tinereii văzuseră de-acum spectacolul şi... se grăbeau, aşa că au hăulit scurt, ca la basket şi-au spălat putina.) Versiunea clujeană a *musical*-ului *The Sound Of Music* a fost, este, rămâne un salt calitativ în evoluția Operei Române. Să ne bucurăm de el, să-l cizelăm, să urmăm ideea. Loc de mai bine găseşti şi la Covent Garden!

■

Black Pantone 253 U

Black Pantone 253 U

film

Des Hommes et des Dieux

Lucian Maier

În noaptea dinspre 26 despre 27 martie 1996, în timpul Războiului Civil din Algeria, şapte călugări ai mănăstirii cisterciene din Tibhirine, au fost răpiţi de membrii Grupului Islamic Armat. Gruparea teroristă dorea să îi folosească pe călugări drept monedă de schimb în eliberarea unei căpetenii de-a lor din închisorile franceze. Fiindcă dormeau în altă încăpere, doi călugări au scăpat. La finele lunii mai, în acelaşi an, au fost descoperite capetele călugărilor. Trupurile acestora n-au fost găsite. Doisprezece ani mai tîrziu, *La Stampa* a primit informaţii că răpirea ar fi fost orchestrată de membri ai serviciilor secrete algeriene, inflitraţi în gruparea teroristă menţionată, iar călugării au fost ucişi din greşală, de soldaţii algerieni care atacau poziţiile în care călugării erau ţinuţi captivi. Apoi, pentru a evita scandalul, serviciile secrete au pus în scenă istoria cu decapitarea. Grupul Islamic Armat a revendicat atît răpirea cît şi uciderea călugărilor, însă, în 2009, şi ataşatul militar francez care se afla în Algeria în perioada respectivă a susţinut dezvăluirile din *La Stampa*.

Des Hommes et des Dieux, de Xavier Beauvois, discută acest caz într-un sistem de referinţă similar celui în care Gus Van Sant şi-a gîndit trilogia morţii: există un eveniment real ale cărui circumstanţe finale sînt neclare; filmul nu reconstituie cazul respectiv, ci meditează asupra lui; importantă nu e corespondenţa cu realitatea, important e prilejul de a dezbate norme şi valori ce reies din acea derulare (tulbure) de întîmplări. Sistemul de referinţă e acesta, însă rezultatul lui Beauvois e diferit de cele văzute la Van Sant.

În interiorul acestei meditaţii găsim unele teme bergmaniene – relaţia cu divinitatea între credinţă şi deznădejde, regăsirea lumească a iubirii pusă alături de iubirea pentru divinitate –, teme acutizate de fondul social care susţine această istorie. Misiunea călugărilor e de a oferi o oază de normalitate localnicilor care, vrînd nevrînd, sînt prinşi în iureşul Războiului Civil. Cînd ei înşişi sînt ameninţaţi de terorism, cînd viaţa lor e pusă în pericol necontenit, călugării se întreabă dacă merită să rămînă acolo, dacă într-adevăr pot îmbrăţişa fără tăgadă cauza în care s-au implicat, ori ar fi mai bine să plece într-un spaţiu liniştit.

Filmul reuşeşte să redea exemplar drumul conştiinţei călugărilor prin aceste întrebări. Simţi în curgerea (lentă a) peliculei dificultatea de a lua o decizie, simţi că în balanţă e pusă încercarea de a oferi pace unei comunităţi – şi de a îndeplini, astfel, o nobilă sarcină creştină – şi neputinţa omului de a se ridica deasupra dorinţei de autoconservare sau de a-şi gestiona cu înţelepciune posibila moarte. Beauvois urmăreşte cu răbdare gesturile călugărilor atunci cînd se întîlnesc şi discută despre datoria lor, lasă fiecăruia timp să îşi stabilizeze emoţiile şi să îşi precizeze trăirile în mod cumpătat. Autorul rămîne cu fiecare personaj şi, ca într-o confesiune, îi permite să-şi urmeze cursul gîndurilor, cursul raţiunii. Discuţiile călugărilor sînt încadrate în peisajul larg al vieţii lor, cu liturghii, cu asistenţă dată comunităţii locale, indiferent de naţionalitatea sau religia celor care o compun. Ca în *12 Angry Men*, şi aici ai vreme să judeci fiecare opinie, fiecare poţie a lumii respective, însă nu pentru a accepta o viziune sau alta (fie ea a teroriştilor, fie a călugărilor, fie a autorităţilor sau armatei algeriene), ci pentru a realiza că pe ecran e vorba de viaţă, de viaţa unui anumit teritoriu. Unul în care sînt produse masacre, însă unul în care vezi şi bunătate, milă, discreţie sau chibzuială. Felul în care apar pildele pe ecran, recursul la simboluri, amintirea divinităţii, totul este extrem de bine încadrat în poveste, încît nimic nu ţipă, nimic nu trage cu ochiul, nimic nu deranjează. Totul e de acolo, din viaţă.

Numai pînă la un punct, însă. Pînă cînd autorul intră puternic în poveste şi o umple cu sensuri. Înaintea nopţii în care urmau să fie răpiţi, călugării se aşază în jurul mesei, într-un fel de *cină cea de taină* şi ascultă arii din *Lacul lebedelor*. Exact ca şi pînă în acest moment, camera stăruie asupra fiecărui călugăr şi îi urmăreşte reacţiile. Din perspectiva celor ce vor urma şi din cauza muzicii care scaldă încăperea, aici nu mai e vorba de viaţă, ci e vorba de ceea ce semnifică alegerea călugărilor de a rămîne în acea comunitate. Călugării, în film, au hotărît că misiunea lor nu îi face eroi, fiindcă ei – după cum spune Christian, egumenul mănăstirii – deja şi-au dat viaţa drept ofrandă lui Dumnezeu cînd s-au călugărit, astfel că nu au nimic de pierdut. Beauvois, însă, nu pare convins de hotărîrea personajelor sale, din moment ce a voit neapărat să îi eroizeze. Ei îşi plîng martirajul pe acea muzică înălţătoare, ei sînt eroi, sînt pildele de celuloid care ar trebui să ne atingă conştiinţa.

Din acest punct, sensurile demersului realizat de Beauvois se schimbă. Răbdarea cu care aparatul de filmat urmărea tumultul conştiinţei călugărilor, timpul pe care îl acorda fiecărui călugăr, acestea trebuiau să aducă în mintea spectatorului simţul normalităţii – psihice şi temporale – încît, la final, eroizarea să treacă drept firesc, drept act din viaţa curentă a călugărilor. Realismul expunerii e rupt de dorinţa autorului de a nu lăsa cumva pe seama privitorului rezoluţiile asupra istoriei tocmai văzute, ca nu cumva opţiunile acestuia să fie altele.

Astfel, chiar dacă filmul încearcă necontenit să sublinieze faptul că nu vrea să traseze o linie şi să spună că pînă la linie sînt cei buni, iar dincolo sînt cei răi, mi-e greu să afirm că filmul nu are o agendă politică. Cînd plîng pe Ceaikovski, mîna tămăduitoare a autorului mîngîie creştetul călugărilor. În clipa aceea ei devin mieii sacrificaţi pe altarul binelui. Sînt victimele unei sorţi crude, pe care alţii le-o construiesc, cei care au arma în mînă, Ceilalţi! În film, unor croaţi le sînt sfărtecate gîtlejurile, mor şi algerieni, însă lor nu le cîntă nimeni. În cinematografie, de cele mai multe ori, numai unii sînt cei aleşi! ■

colaţionări

Găseşte-ţi o altă viaţă, profesore!

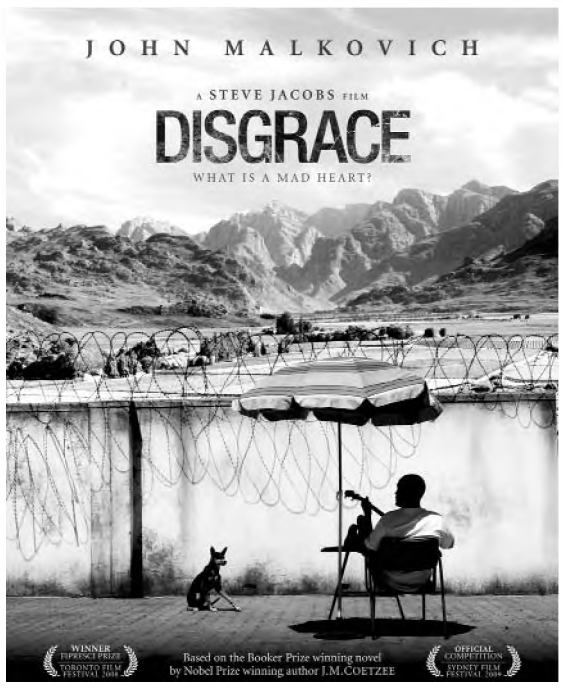
Alexandru Jurcan

Ştiam că a luat premiul Nobel, dar nu citisem nimic de Coetzee, până când mi-a căzut în mână *Viaţa şi vremurile lui Michael K.*, pe care n-am mai putut-o părăsi câteva zile bune. Ca să rămân în magia lecturii, am început romanul *Dezonoare*, distins cu Booker Prize şi cu „Cel mai bun roman străin".

Coetzee s-a născut în 1940 în Africa de Sud. Meseria de bază: profesor de literatură americană. Preocupat de efectele politicii de apartheid, autorul pune câteva accente acide în romanul *Dezonoare*, ecranizat în 2008 de Steve Jacobs, cu John Malkovich, Jessica Haines, Fiona Press, Eriq Ebouaney.

David Lurie, personaj principal în *Dezonoare*, profesor universitar, divorţat, se implică într-o relaţie pasională cu o studentă, iar inevitabilul scandal din campus îl determină pe David să demisioneze, să plece din Cape Town şi să se refugieze la ferma izolată a fiicei sale Lucy. Trei tineri de culoare apar deodată şi o violează pe Lucy. David e bătut şi desfigurat. Viaţa, însă, continuă, chiar dacă există oameni „a căror singură preocupare e să creeze probleme". David nu era mulţumit nici de prestaţia sa universitară, unde cei ce veneau să înveţe nu învăţau nimic. Conştient că „dorinţa era o povară", el s-a refugiat departe de lume, iar violul a pus un reflector crud pe fapta sa din campus, de aceea se întoarce la Cape Town şi cere iertare în genunchi familiei fetei umilite de el însuşi. Prietenul acesteia îl urmăreşte cu un râs usturător, aruncă în el o ţigară aprinsă şi îi spune: „Găseşte-ţi o altă viaţă, profesore!". Casa lui David fusese „vizitată", golită. În film e o secvenţă scurtă, fără gândurile sumbre din roman, fără durerea amestecată subtil cu un cinism negru. Forţa literaturii nu poate fi selectată în film, unde epicul are prioritate. Acolo, în vechiul său fotoliu, îşi intuieşte viaţa viitoare, „cu părul alb, spatele încovoiat, târându-se până la magazin... se vede în camera plină de hârtii îngălbenite, aşteptând sfârşitul după-amiezei..." (traducerea noastră după ediţia franceză). În film, el cântă abulic la chitară. Dacă romanul are forţa unei tragedii clasice, filmul e corect, chiar răscolitor adesea, graţie magnetismului lui Malkovich, pe care l-am admirat şi în *Imperiul Soarelui*, *Legăturile primejdioase*, *Moartea unui comis-voiajor* etc. Actorul compune un personaj ambiguu, detestabil, emoţionant, vindicativ, liniştit... David e un intelectual „arogant şi libidinos" (cum scrie Cristophe Narbonne în revista *Première* nr. 394-395). Abia în final el devine conştient de mutaţiile ireversibile, de dificultatea coabitării cu o populaţie de culoare revanşardă.

Cum sunt un iubitor al câinilor, nu pot încheia fără a aminti episoadele cu eutanasierea lor... cu „mirosul fugitiv şi dulceag al sufletului ce se



eliberează... smuls din corp, plutind câteva clipe în aer... Camera aceea devine o gaură, o ieşire prin care scapă existenţa...".

Mesajele lui Coetzee merg spre supravieţuirea fără iluzii. Aşa face şi Michael K., fugind mereu, fără a spera ceva mai bun, neacceptând răul, chiar dacă ajunge la ceva şi mai ostil. Libertatea cu orice preţ, adică „a nu fi în niciun lagăr". ■

34 Black Pantone 253 U

Centrul artistic de la Baia Mare: tradiția, avangarda și „noul clasicism”

(urmare din pagina 36)

Aceste trăsături stilistice comune, pe care le identificăm în planul unei inedite dialectici a tradiției și a inovației, își revelează, așadar, noi valențe estetice, fie din perspectiva dihotomiei, fie din aceea a sintezelor dintre elementele stilistice de factură tradiționalistă și cele caracteristice avangardei istorice. În cadrul acestor sinteze este vorba, în diferite grade, fie de o fuziune între elemente ale expresivității de extracție realistă, naturalistă sau chiar neoclasicistă și elementele stilistice ale avangardei istorice, fie, așa cum căutăm să surprindem în majoritatea cazurilor, de o fuziune între întoarcerea moderată la valorile de extracție clasică sau realistă, specifice „noului clasicism” din anii ’20 și ’30 ai secolului trecut, și elementele stilistice ale avangardei istorice. De aceea, nu este deloc întâmplător faptul că ceea ce a devenit colonia de artă, iar mai apoi, în cadrul acesteia, *Școala liberă de pictură de la Baia Mare,* a avut, de la bun început, atât o dimensiune didactică, asimilabilă unei „școli”, cât și o dimensiune mai accentuat novatoare, menită să depășească limitele unei viziuni artistice considerate prea rigide (Breaz, 2008: 14-16).

Această dublă valență se datorează, pe de o parte, faptului că însăși colonia artistică a început să existe sub forma unei practici de vară a școlii libere de pictură, înființată de către Hollósy Simon, la München, în 1886, iar, pe de altă parte, se datorează faptului că, alături de elevii școlii, Hollósy Simon a invitat și câțiva pictori profesioniști, care rezonau la ideea sa de a înnoi arta maghiară predominant academică, prin recursul la un naturalism *plein-air*-ist (Boros, 2009: 8). În acest sens, este semnificativ faptul că, în perioada primilor ani ai coloniei, artiști cum au fost Thorma János, Ferenczy Károly, Iványi Grünwald Béla sau Réti István, care au sosit fie odată cu Hollósy Simon, fie imediat după acesta, au continuat să picteze în maniera școlii müncheneze, pentru ca, treptat, odată cu observarea tot mai directă a naturii, să se înregistreze și o evoluție a interesului lor pentru pictura în *plein-air* și pentru integrarea figurii umane în asemenea compoziții. Astfel, plecarea definitivă a lui Hollósy Simon, în 1901, din cauza unor neînțelegeri de ordin artistic, a fost urmată, în 1902, de o relansare a coloniei artistice, datorată înființării, de către Réti István, Thorma János, Ferenczy Károly și Iványi Grünwald Béla, a *Școlii libere de pictură.*

În aceeași ordine de idei, considerăm că minuțiozitatea detaliilor prin care pictura naturalistă redă realitatea, cel mai adesea și ca urmare a studiilor la Academia Julian, tradițiile clasice ale *plein-air*-ismului barbizonian sau interferența viziunii *plein-air*-iste cu principiile de reprezentare neoclasiciste care, la rândul lor, influențează adeseori însăși abordarea peisajului naturalist, sunt unele dintre cele mai semnificative caracteristici ale creației unor artiști considerați mai degrabă tradiționaliști, cum a fost gruparea artiștilor fondatori, dintre care îi menționăm pe Hollósy Simon, Thorma János, Iványi Grünwald Béla, Réti István sau Krizsán János. Cu toate acestea, printre aceiași fondatori tradiționaliști, identificăm deopotrivă prezența unui fost *„neo”*, întors la valorile tradiției, cum a fost Mikola András, ca și aceea a lui Ferenczy Károly, promotorul „naturalismului coloristic pe bază sintetică” (Szinyei Merse, 2003: 9, 42), al cărui decorativism realizat prin recursul la petele de culoare omogene era tot mai accentuat, fiind considerat, totodată, ca reprezentând un răspuns dat tocmai inovațiilor create de către pictorii *„neo”*-iști (Boros, 2009: 12, 14, 60, 18, 22, 26, 30, 34, 44; Szücs, 2009: 84, 86).

Remarcăm, de asemenea, că, așa cum importanți artiști de avangardă s-au întors la bazele tradiționale ale educației lor artistice – așa-numita „întoarcere la ordine” din deceniul al treilea al secolului trecut – , tot astfel, printre lucrările exponenților *Centrului artistic de la Baia Mare,* aflate în patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca, identificăm și creații ale unor artiști, cum sunt Klein József sau Mund Hugó, care au fost influențați de spiritul avangardei istorice. Acesta este, de altfel, și punctul de referință de la care pornim, pentru a propune cel de-al doilea argument al tratării integratoare a unor direcții estetice atât de distincte: acela de a discuta binomul tradiție-avangardă, observând cazurile unor artiști reprezentativi pentru aceste interferențe și metamorfoze creatoare, precum și modalitățile artistice la care aceștia au recurs, pentru a crea sinteze între programe estetice aparent divergente. Tocmai această mobilitate estetică ne-a determinat să reflectăm la procesele artistice de la începutul secolului XX ca la niște procese reversibile, capabile să-și împrumute reciproc caracteristici, chiar și atunci când putem vorbi de diferențe artistice radicale.

Este simptomatic, în acest sens, faptul că, deși neoclasicismul a reprezentat legătura cu aripa tradiționalistă a creației lui Klein József și a lui Mund Hugó, spre exemplu, amândoi s-au opus acestei direcții, recurgând deopotrivă la limbajul cubist-expresionist (Stegerean, 2006: 32, 55). De aceea, ca recunoaștere pentru spiritul său artistic novator, pentru cultura sa, ca și pentru cunoașterea aprofundată a diferitelor tehnici artistice, Klein József a fost cooptat, după stabilirea sa, în 1920, la Baia Mare, ca maestru al „tinerilor rebeli”, printre care s-a aflat și Olivér Pittner (Szücs, 2009: 94). Mund Hugó, la rândul său, s-a opus inclusiv modelului absolut al naturii, prin care Thorma János căuta să stabilească o continuitate cu tradițiile clasice ale *Centrului artistic de la Baia Mare.* De altfel, simetriile de extracție clasicistă din *Compoziție cu nuduri* a lui Klein József indică tocmai formația tradiționalistă a unor artiști asemenea acestuia din urmă. Dimpotrivă, lucrările *Două femei, Femei în pădure, Trei capete de femei, Nud șezând, Compoziție cu trei femei, Portret de Evreu* și *Fictori de la Baia Mare,* creații ale lui Mund Hugó, atestă influențele neoclasice ulterioare, care, începând cu 1924, par să se suprapună viziunii sale artistice geometrizant-sintetice (Stegerean, 2006: 55-58).

În același timp, *Societatea artiștilor din Baia Mare* a fost divizată, odată cu apariția, în 1906, a mișcării *„neo”*-iste, astfel încât o parte a tinerilor artiști, printre care s-au numărat Börtsök Samuel și Krizsán János, continuau să se revendice de la formula artistică a lui Ferenczy Károly, iar cealaltă parte a acestor artiști, printre care s-au aflat Ziffer Sándor, Perlrott Csaba Vilmos sau chiar Mikola András, practicau un antinaturalism care se revendica, în diferite proporții, de la Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse sau Bonnard. Lucrările unor *„neo”*-iști, ca Czóbel Béla, Boromisza Tibor, Bornemissza Géza, Perlrott Csaba Vilmos, Réth Alfréd, Czigány Dezső, Ziffer Sándor sau Tihanyi Lajos (Boros, 2009: 8), s-au caracterizat, așa după cum observa și Krisztina Passuth (2003: 49), prin reducerea efectelor optice ale iluziei spațiale și prin comprimarea volumetriei obiectelor reprezentate, trăsături incluse între caracteristicile generale ale stilului fovist. Cu toate acestea, artiștii *„neo”* au fost, la început, preocupați de problematica picturii *plein-air*-iste, pentru ca, pe măsură ce arta lor devenea mai radicală, să renunțe la aceste preocupări artistice în favoarea unui stil mai liber, în sensul potențării valorilor cromatice și al unui decorativism mai accentuat al limbajului plastic.

La rândul lor, artiști români precum Eugen Pascu, Tasso Marchini, Aurel Popp sau Octavian Angheluță au dovedit, prin lucrările selectate în expoziție, o viziune artistică similară, care se înscrie în etosul modernist caracterizat de Paul Crowther (1997: 23, 26) prin câteva trăsături stilistice comune, cum sunt *„diminuarea accentelor perspectivale”,* o imagine picturală care pare neterminată și, mai ales după 1880, o tratare a formei și a culorii care se îndepărtează tot mai mult de principiile naturalismului. În același timp, în afara reacțiilor de opoziție față de principiile naturalismului, ceea ce rămâne valabil și pentru creațiile moderniste ale *Centrului artistic de la Baia Mare* este faptul că înseși influențele artistice foviste sau acelea reprezentative pentru expresionismul german, deoarece sunt configurații de semne vizuale care încă mai păstrează contactul cu principiile relațiilor spațiale tridimensionale, continuă să se înscrie în descendența reprezentărilor picturale tradiționaliste, ceea ce le apropie, din nou, de semantica vizuală a „noului clasicism”. Cu toate acestea, nu eliminăm asemenea creații din corpusul reprezentativ al lucrărilor artistice moderniste, deși, alături de același Paul Crowther (1997: 23, 26), suntem conștienți că, dimpotrivă, radicalismul estetic al lucrărilor dominante în cadrul modernismului secolului XX se disociază de aceste principii ale relațiilor spațiale tridimensionale.

Din această perspectivă, considerăm că atât lucrările *„neo”*-iștilor, cât și acelea ale artiștilor români menționați anterior, prezente în expoziție, se caracterizează prin anumite trăsături comune, a căror dominantă poate fi sintetizată prin observația că fracturile artistice și istorice pe care acești artiști caută fie să le realizeze, fie să le anuleze, nu pun niciodată în discuție abandonarea artei figurative și a funcției sale mimetice, ci doar relecturarea sau îndepărtarea de modelul referentului concret al realității imediate.

În acest context, se poate aprecia că cea mai consecventă caracteristică a viziunii artistice generale a artiștilor moderniști la care ne-am referit este, așa după cum remarcam anterior, un demers de abandonare a principiilor mimetice naturaliste sau a canoanelor academiste, care nu-și propune vreo transcendere a acelui „despre”, trimițând la datele realității concrete. Din acest punct de vedere, creațiile moderniste ale *Centrului artistic de la Baia Mare* se înscriu în descendența mai multor curente artistice care împărtășesc preocupări comune, cum sunt neoclasicismul, diferitele forme de academism, principiile artei *plein-air*-iste, postimpresioniste sau, uneori, chiar impresioniste. Cu toate acestea, considerăm că multiplele sinteze dintre fovism, limbajul artistic cvasi-cubist și diferitele vârste ale expresionismului sau ale realismului au plasat creațiile acestor artiști, dacă nu în avangarda radicală a secolului XX, atunci, cu siguranță, în ariergarda sa, adică pe tărâmul artistic provocator al *paleo-modernismului.*

■

Black Pantone 253 U

sumar

revista presei culturale
Ştefan Manasia
Meciul studenţilor. La matineu 2

editorial
Marius Jucan Multiculturalismul de avarie 3

o carte în dezbatere
Cosmina Moroşan
"God is like a child" sau şansa Cărţii Despre Nimic 4
Claudiu Groza
Barometrul de trăiri cotidiene 5

cărţi în actualitate
Octavian Soviany
Când oamenii obosesc 6
I. D. Bălan
Un poet este un univers ascuns într-un om 6

comentarii
Irina Petraş
Constanţa Buzea şi cărţile vârstelor fragede 7
Ion Vlad
Personalitatea scriitorului 8

lecturi
Ion Pop
Despre poezia lui Dorin Tudoran (II) 9

istorie literară
Petru Poantă Victor Eftimiu - o recitire 10

intersecţii
Cristina Moraru
Memorie şi identitate feminină în *Fânza de păianjen* 11

sare-n ochi
Laszlo Alexandru Cioburi de viaţă (I) 12

centenar Emil Cioran
Ovidiu Pecican
Cioran înainte de Cioran. O cheie eliadescă 13
Maria Dolle
Franceza după Cioran 14

poezia
Ioan Muşlea 16

emoticon
Şerban Foarţă
Canticum Canticorum Salomonis 16

proza
Lucian Pop Ela şi Tase 17

verdele de Cluj
Aurel Sasu Sufletul încătuşat 18

interviu
de vorbă cu prof. univ. dr. doc. Tatiana Slama-Cazacu
"...mi-a spus, net, că nu sunt decât trei soluţii: adaptarea, fuga sau sinuciderea" (II) 19

ancheta
O criză a presei scrise?
Octavian Vasile Apan
Obscuritate denaturantă 20

strategie & patrimoniu cultural
Elena Abrudan Cultura în era consumului 22

un punct de vedere
Vasile Radu
Grajdurile lui Augias sau povestea lui 10 % (I) 23

dezbateri & idei
Sergiu Gherghina Ipocrizia ca virtute 24

filosofia
Cosmin Porcar
Constantin Noica şi filosofia în totalitarism 25

istoria
Florian Dumitru Soporan
Silviu Dragomir - 120 de ani de la naştere
O pledoarie pentru istoria *sine ira et studio* 26

religia
Nicolae Turcan
Aproape nimic despre dragoste. Începuturi 27
Ion Buzaşi
Eminescu şi catolicismul 28

flash meridian
Virgil Stanciu
Cealaltă faţă a lui Stieg Larsson 29

zapp media
Adrian Ţion Monica *ante portas* 30

rânduri de ocazie
Radu Ţuculescu
Franthousiasme-ul revărsat pe scenă... la Dej 30

corespondenţă din Lisabona
Virgil Mihaiu
Vârtej primaveral la ICR Lisabona (I) 31

teatru
Claudiu Groza
Shakespeare *featuring* Emily Brontë 32

opera
Mugurel Scutăreanu
Dulcele cânt al unei poveşti fără vârstă 33

film
Lucian Maier *Des Hommes et des Dieux* 34

colaţionări
Alexandru Jurcan
Găseşte-ţi o altă viaţă, profesore! 34

plastica
Dan Breaz Centrul artistic de la Baia Mare: tradiţia, avangarda şi "noul clasicism" 36

Tipar executat la **Imprimeria Ardealul**,
Cluj-Napoca, Bulevardul 21 Decembrie 1989 nr. 146.
Telefon: 0264-413871, fax: 0264-413883.

plastica

Centrul artistic de la Baia Mare: tradiţia, avangarda şi „noul clasicism”

Lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca

Dan Breaz

Expoziţia-eveniment *Centrul artistic de la Baia Mare: tradiţia, avangarda şi „noul clasicism”. Lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca* (deschisă la *Muzeul de Artă Cluj-Napoca*, în perioada 10 martie-10 aprilie 2011) îşi propune un discurs expoziţional care se structurează în funcţie de două importante paliere stilistice.

Pe de o parte, este repus în discuţie palierul general al dialecticii tradiţie-inovaţie, din perspectiva inedită a sintezelor şi chiar a fuziunilor la care conduce un asemenea dialog artistic şi estetic, iar, pe de altă parte, este surprins palierul intersecţiilor estetice dintre avangarda istorică şi „noul clasicism” al anilor ’20-’30 (Vlasiu, 2000: 11-17), care sunt, la rândul lor, nu numai inedite din punct de vedere plastic, ci şi mai puţin cercetate din punct de vedere critic. Prin urmare, deoarece direcţiile stilistice şi sintezele menţionate anterior au reprezentat o provocare majoră pentru artiştii înşişi, accentuăm asupra faptului că expoziţia vizează acest raport nu numai în sens dihotomic, ci şi ca un veritabil dialog creator, care se reflectă în lucrările artiştilor selectaţi din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca: Hollósy Simon, Thorma János, Eugen Pascu, Ziffer Sándor, Klein József, Nagy Oszkár, Jándi Dávid, Szolnay Sándor, Réti István, Arthur Garguromin Verona, Dimitrie N. Cabadaief, Alexandru Phoebus, Tasso Marchini, Marius Bunescu, Petre Abrudan, Octavian Angheluţă, Traian Bilţiu-Dâncuş, Emil Cornea, Petru Feier, Lucian Grigorescu, Teodor Harşia, Letiţia Muntean, Ferenczy Károly, Koszta József, Ács Ferencz, Bene József, Börtsök Samuel, Mikola András, Mohi Alexandru, Krizsán János, Aurel Popp, Kószta József şi Perlrott Csaba Vilmos.

Alegerea conceptului curatorial propus, respectiv a tematicii dialogului dintre tendinţele estetice tradiţionaliste şi tendinţele estetice novatoare din cadrul *Centrului artistic de la Baia Mare*, corespunde nu doar cu specificul lucrărilor selectate din fondul Muzeului de Artă Cluj-Napoca, ci şi cu necesitatea de a observa comparativ diferitele etape ale evoluţiei fenomenului artistic din cunoscutul centru cultural băimărean (Alexa, 1998: 12, 147-148). Aceste etape stilistice au fost identificate în lucrări care le exprimă plenar, în primul rând printr-o diversitate a genurilor artistice, cum este peisajul, (auto)portretul şi natura statică, şi, în al doilea rând, printr-o diversitate a tehnicilor artistice, cum este uleiul pe pânză, pastelul sau guaşa.

În acelaşi timp, expoziţia *Centrul artistic de la Baia Mare: tradiţia, avangarda şi „noul clasicism”. Lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca* reprezintă – pentru toate categoriile de public – o reală oportunitate de a se familiariza, din perspectiva inedită a coexistenţei şi a

Lucian Grigorescu

întrepătrunderilor dintre tradiţie şi inovaţie, cu lucrări de o certă valoare artistică, a căror influenţă este semnificativă atât pentru evoluţia picturii moderne din Ungaria, cât şi pentru evoluţia picturii moderne româneşti. Prin urmare, un alt palier pe care îl include conceptul curatorial propus este dialogul creator dintre două spaţii culturale distincte, dar reunite prin aceleaşi deziderate estetice, filtrate de către personalităţile diferiţilor reprezentanţi ai *Centrului artistic de la Baia Mare*.

În acest sens, lucrările selectate sunt reprezentative şi pentru noul context de după încheierea Primului Război Mondial, când, în anul 1919, Thorma János a redeschis şcoala de artă (Szücs, 2009: 54), moment din care a început să se înregistreze un număr tot mai însemnat al discipolilor aparţinând spaţiului cultural românesc, care au frecventat colonia artistică de la Baia Mare până în deceniul cinci al secolului XX şi care au avut un rol tot mai important în cadrul dinamicii culturale şi în configurarea identităţii vizuale a renumitului centru artistic. Printre aceştia, s-au numărat şi Petre Abrudan, Alexandru Ciucurencu, Ion Irimescu, Octavian Angheluţă, Arthur Garguromin Verona, Dimitrie N. Cabadaief, Eugen Pascu sau Tasso Marchini. (Alexa, 1996: 17-19, 136-138, 199-202, 236).

Cu toate că gradul specific de diseminare a caracteristicilor artistice tradiţionaliste şi a acelora avangardiste este, din punct de vedere estetic, sensibil diferit, de la o lucrare la alta, o însemnată parte dintre creaţiile artiştilor care au participat în cadrul *Centrului artistic de la Baia Mare* se particularizează prin câteva trăsături stilistice comune, care, aşa după cum o dovedeşte şi selecţia lucrărilor din patrimoniului Muzeului de Artă Cluj-Napoca, sunt caracteristice atât pentru perioada de până în 1919, cât şi pentru perioada care a urmat după această dată, în istoria *Centrului artistic de la Baia Mare*.

(continuare în pagina 35)

ABONAMENTE: *Prin toate oficiile poştale din ţară, revista având codul 19232 în catalogul Poştei Române* sau *Cu ridicare de la redacţie:* 18 lei – trimestru, 36 lei – semestru, 72 lei – un an *Cu expediere la domiciliu:* 27 lei – trimestru, 54 lei – semestru, 108 lei – un an. Persoanele interesate sunt rugate să achite suma corespunzătoare la sediul redacţiei (Cluj-Napoca, str. Universităţii nr. 1) sau să o expedieze prin mandat poştal la adresa: Revista de cultură *Tribuna*, cont nr. RO35TREZ2165010XXX007079 B.N. Trezoreria Cluj-Napoca.

Black Pantone 253 U